

Kulturális emlékezet és emlékezetpolitika
Arna Bontemps gyermekregényeiben

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3
2. Emlékezet, emlékezés és a bontempsi emlékezetpolitika	4
2.1. Fekete emlékezet a Harlem Reneszánsz idején:	4
2.2. Kulturális emlékezet és emlékezetpolitika a Harlem Reneszánszban.....	7
2.3. Bontemps, gyermekirodalom és az emlékezet	9
3. A Mély-Dél mint emlékezettér <i>A szomorú arcú fiú</i> című regényben	10
4. Folyamatosság, avagy diszkrepancia: a bontempsi fekete én hitelesítése a <i>Magányos fiú</i> című regényben	16
5. A vadon mint az ökoemlékezet emlékezethelye a <i>Bubber mennybe megy</i> című regényben	21
6. Összegzés	29
7. Bibliográfia:	31

1. Bevezetés

Arna Bontemps az 1920-as évek Harlem Reneszánszának meghatározó alakja, aki az első jelentős afroamerikai kulturális mozgalom során többek között gyermekirodalmi tevékenysége révén fejtett ki máig érezhető hatást.

Gyermekirodalmi tevékenységével a Harlem Reneszánsz kérdésköreit, mint például fekete identitás kérdéseit, a rabszolgaság hatását, valamint az intézményi rasszizmus következményeit boncolgatja a fiatalabb generációt megcélózva. Bontemps gyermekirodalmi munkásságának általa megfogalmazott céljai között volt, hogy egy mintát állítson a fekete gyermekek számára, melynek köszönhetően nem a fehér társadalom által megfogalmazott sztereotípiákkal fogják magukat azonosítani. Műveiben tehát tudatosan megy szembe azzal az állandósul primitivisztikus karakterrel („pickaninny”), amivel például a tizenkilencedik században komoly népszerűségnek örvendő minstrel show-n jelenítették meg a fekete gyermekeket (Toll 1974, 68), mely nem azonosítható a fekete gyerekek személyiségével. Az általa megfogalmazott új, autentikus fekete gyermeki karakternek a jelentőségét abban látta, hogy a társadalmi változás rajtuk keresztül tud megvalósulni. Ehhez az emlékezetpolitikájára jellemző építő jelleggel, konstruktív erővel, egy jelenre vonatkoztatható mintát, valamint a jövőre tekintve egy víziót jelenít meg. Ez a jövőbe való tekintés igazolja az általa megfogalmazott célok létjogosultságát a jelenkorra is, hiszen a bontemps-i víziónak a mai fekete gyermekirodalmi kánonra kifejtett hatása nem hagyható figyelmen kívül. Ahogy Violet J. Harris fogalmaz: „Bontemps szinte egyedül alkotta meg a gyermekirodalom ’kánonját’, mely elsősorban az afroamerikai tapasztalatokra összpontosított” (1990, 110).

A dolgozat Bontemps emlékezetpolitikájának néhány meghatározó pontját veszi górcső alá, úgy, mint a Mély-Dél kulturális terét, a vadont, valamint a fekete én hitelesítését. A Mély-Dél kettőségének problematikájára *A szomorú arcú fiú* című regényben világít rá Bontemps azt bemutató, hogy miképpen lehet forrásként tekinteni arra a kulturális térre, mely a rabszolgaság traumáját indukálja, azáltal, hogy kulturális bölcsőként tekint arra. *A Bubber mennybe megy* című művében a vadonnal („wilderness”) egy olyan természeti közeget jelenít meg, mely nem csupán ellentéte a racialis társadalmi térnek, hanem a spirituális kötődése révén a fekete ént a társadalmi közegtől függetlenül határozza meg. Bontemps rámutat arra az örökérvényű igazságra, hogy a feketék a rabszolgaság és Jim Crow társadalmi rend előtt is léteztek, a sztereotíp jegyek nélkül is. A főhős visszatér a vadonba, mely az eredeti „isten által kijelölt” társadalmi rend képét szimbolizálja a műben. A fekete én hitelesítésének kérdésével a *Magányos fiú* című regényével foglalkozik, melyben a regény két fő karaktere generációs ellenpólusként tűnik megjelenni. Ami

a generációk közötti feszültségnek tűnik, valójában a fekete kulturális emlékezet mély rétegeit feltárva kollektív emlékezés oly módját teremti meg, amely során az új fekete öntudat beágyazottsága sejlik fel. Bontemps hangsúlyozza a fekete kulturális tér egységét a feszültségekkel együtt, amely a belső különbözőség, sokféleség ellenére olyan háttérként működik, amely megalapozza, illetve támogatja az új fekete én kialakulását.

Ezek a meghatározó pontok egyszerre ágyazzák be az afroamerikai identitás politikáját a már létező fekete tradíciókba és vetíti előre azt a radikális fekete éntudatot, amely utat tör a feketék számára, hogy az amerikai társadalomba integrált, ám autentikus tagokként születhessenek meg.

2. Emlékezet, emlékezés és a bontempsi emlékezetpolitika

2.1. Fekete emlékezet a Harlem Reneszánsz idején:

Toni Morrison *A kedves* [*Beloved*] című művében arra irányítja a figyelmünket, hogy a fekete emlékezés egyfajta újjászületés, újra emlékezés (Rody 1995, 101), amely szűken vett értelemben korábban átélt, az emlékezést gátló traumákra utal, tágabb értelemben pedig arra, hogy a már átélt események és traumák erős lenyomatát nem elfeledve egy saját perspektívát megjelenítő, új emlékezet-narratívát hoz létre. Az afroamerikaiak életében egy életen át meghatározó a faji diszkrimináció kulturális traumája, amelyet nagyrészt a rabszolgaság és a Jim Crow elnyomó intézménye formált (Eyerma 2001, 87-88). Ez a trauma ott van a mindennapi életükben, a cselekedeteikben, az írói vagy művészi gondolataikban, valamint az emlékezetükben is. Igaz ez Arna Bontemps művészi tevékenységére is, aki ebből a kulturális traumából merít a Harlem Reneszánsz időszakában gyökerezve, hisz Bontemps a korszak szellemi pezsgésének a része volt, mely alapvetően meghatározta későbbi műveinek az emlékezetpolitikáját.

Bontemps annak a generációnak volt az oszlopos tagja, mely először tudta robbanásszerűen az irodalmon és egyéb művészeti területeken keresztül az addig elnyomott mély kulturális örökségüket, emlékeiket megfogalmazni. Ez az időszak lehetőséget adott arra, hogy a fekete írók, művészek szélesebb fekete tömegek előtt deklarálják azt a változást, amely mind társadalmilag, mind politikailag meghatározó volt az életükben. A Harlem Reneszánsz kultúrfilozófiája bár az 1920-as, 30-as években kulminálódott, viszont ezen az időszakon egyértelműen túlmutat. Az a vélekedés, mely szerint a Harlem Reneszánsz „magába foglalja az afroamerikai művészek és értelmiségiek első próbálkozásait, hogy saját magukat a 'modern' terminológia alapján

határozzák meg” (Baker 1987, 9) már előrevetíti annak a „modern” feketének a tevékenységét, aki ennek a filozófiának a hatásából, eszmeiségéből táplálkozik.

A korszak egyik fundamentuma az volt, hogy megteremtsék a fekete ént történelmileg is. Ennek a fekete ének a megteremtése a korszakban az afroamerikai identitáskeresésből táplálkozott. Ezt egyfelől a Jim Crow társadalmi rend ellenében az új városi közegben megszülető fekete én tette szükségessé, melynek egyik releváns eszköze az emlékezés. Másfelől az emlékezet révén lehetséges számukra a traumatikus múltjuk énkonstruktív beépítése a jelenükbe (Alexander, Breese and Eyerman. 2011, 58), mely által autentizálják a kulturális énjüket.

A korszak ilyen irányú törekvéseit összefoglalólag Alain Locke, az „új fekete”¹ koncepciója képviselte, melyben a feketék énjének az ebben a korban észlelhető változását boncolgatja:

Lehetséges vajon az, hogy [a feketék] egy ilyen metamorfózis[on] menjenek át egyik pillanatról a másikra? A válasz nem; nem azért, mert az új fekete én nincs jelen, hanem azért, mert a régi fekete én már régóta inkább mítosz, mintsem ember. Emlékeznünk kell arra, hogy a régi fekete én az erkölcsi és történelmi viták szüleménye² (Locke 1925, 3).

Locke rávilágít, hogy a régi fekete én valójában egy „formula,” melynek eredménye egy statikus fekete szereplőtípus, amely semmiképpen sem reprezentálja az afroamerikaiak valódi énjét. A szereplőtípus negatív sztereotípiákra alapozott legfőbb jellemvonása a változásra való képtelenség, a dinamizmus teljes hiánya. A locke-i értelmezésben megjelenő „rég” fekete ént megjelenítő negatív sztereotípiákat a Jim Crow törvények által faji szegregációt megtestesítő rendszer csak még jobban erősítette a társadalomban. Ez a fekete reprezentáció szöges ellentétben áll azzal, melyre Locke irányítja a figyelmünket: „egy új szellemiség ébred a tömegekben” (3), utalva arra a modernizmusra jellemző dinamizmusra, mely elősegíti a társadalom által megfogalmazott szerepek megkérdőjelezését, illetve az azoktól való egyértelmű elkülönülést. Azt sejteti, hogy nem egyfajta jellemfejlődés megy végbe a Harlem Reneszánsz időszaka alatt, hanem valójában egy lehetőség nyílik meg a feketék számára, hogy felvállalják autentikus énjüket. Ez az autentikus én erőteljesen szemben áll azzal a tárgyiasított karakterrel, melyet a társadalom alakított ki. A fehérek elvárták az Aunt Cloe és Uncle Tom szerep-reprezentációkba kényszerített feketéktől, hogy a társadalom által kiosztott szerepüknek megfelelően viselkedjenek, tudják a helyüket. Ezt a boldogulásuk érdekében felvállalták, elfedték a fekete szubjektivitásukat. Paul Laurence Dunbar a „Maszkot hordunk” [„We Wear the Mask”] című

¹ A „New Negro” koncepcióra a későbbiekben feketeként vagy afroamerikaiként hivatkozom.

² A dolgozatban előforduló összes fordítás a szerző munkája.

művében úgy fogalmazta meg ennek a felvett szerepnek a jelenségét, hogy: „A maszk, amit hordunk vigyorog és hazudik, / eltakarja az arcunkat és árnyékolja a szemünket. / Ezt az árat fizetjük az emberi álnokságnak. / Tépett és vérző szívvel mosolygunk, a szánk végtelen finomságával” (Dunbar 1913, 71). Az önvédelemként szolgáló „maszkolás” egyidejűleg előre is vetíti annak elhagyását is, mely feltétele a locke-i paradigma alapján definiált „új fekete” létezésének.

Az „új emlékező fekete” tehát leveti magáról ezeket a karakter-reprezentációkat és átöleli a régen is létező autentikus fekete énjét, amely élesen szemben áll a fehér társadalom által fixált konstans, kiszámítható karakter-reprezentációval. Locke felvillantja annak a feketének a létezését, aki a Harlem Reneszánsz alatt emlékezik a régi/új énjére, kapcsolatot teremt a kettő között és konstruktív módon beépíti azt a jövőjébe. Ez a „faji öntudat”, mely egyéni módon jelenik meg a művészek tevékenységében, az „Afrikára és/vagy a faji múltra emlékezés” által valósul meg (Dixon 1994, 21). Az emlékezés küzd a traumatikus emlékek feledése, a múlt kitörlése („erasure”) ellen, életben tartva azokat behatásokat, kulturális lenyomatokat, amelyek egy önazonos fekete életéhez szükségesek.

Az önazonos „emlékező fekete” mibenlétét Langston Hughes „A fekete művész és a faji hegy” [„The Negro Artist and the Racial Mountain”] című 1926-ban publikált esszéjében olyan aspektusból ragadja meg, hogy az „új” autentikus fekete félelmek, gátlások nélkül szándékozik saját magát kiteljesíteni: „Mi, fiatalabb afroamerikai művészek, akik most alkotunk, félelem és szégyenkezés nélkül kívánjuk kifejezni a saját, sötét bőrű énünket, Ha a fehérek elégedettek, örülünk. Ha nem, az sem számít” (Hughes 1926, 59). Ezt a félelem nélküli érzését erősíti meg az „Én is” [„I, too”] című versében, melyben úgy fogalmazott, hogy: „Holnap /Az asztalnál leszek, /Amikor jön a társaság. / Senki sem meri majd / Azt mondani nekem / Azután, hogy / 'Te a konyhában eszel.’” (Hughes 1993, 46). A művein keresztül Hughes számára lehetőség nyílt arra, hogy művészileg fejezze ki a fekete emberek iránti szeretetét (Best 2017, 174) azáltal, hogy kifejezte a fekete identitás diverzitását: „Tudjuk, hogy gyönyörűek vagyunk. És csúnyák is” (Hughes 1926, 59). Ezt az önazonosságot, Zora Neale Hurston egy olyan emlékező feketének a képével jeleníti meg a „Hogy érzem magam a színes bőrömben” [„How It Feels to Be Colored Me”] című esszéjében, aki tisztában van racióális hovatartozásával, illetve múltjával a traumatikus emlékeket el nem feledve, ugyanakkor nem bélyegzi meg a jövőjét a rabszolgaság, valamint a Jim Crow elnyomó társadalmi rend tragikus következményei: „Nincsen elnyomva a lelkemben bánat és nem is lapul meg a szemem mögött. Egyáltalán nem bánom. Nem tartozom a négerség zokogó iskolájához, akik úgy érzik, hogy a természet csúnyán elbánt velük és az érzéseik csak ezzel kapcsolatosak” (Hurston 1928, 215). Ennek tudatában képes arra, hogy kiemelje magát a

bőrszín alapján történő kategorizálásból, felismerve azt az alapvetést, mely szerint a bőrnek a színe csupán egy olyan társadalmi kategória, ami jelentheti egy csoporthoz való tartozás alapját, ugyanakkor nem lehet egy korlátozó tényező, negatív sztereotípiák alapja. Hurstonnek ez a felismerése egy lázas készülődésre készítette: „Nem, én nem sírok, túlságosan el vagyok foglalva az osztrigakésem élezésével” (215). Bár nem homogén az „új autentikus fekete” értelmezése a Harlem Reneszánszban, mégis közösnek tekinthető, hogy egy a múltban gyökerezethető fekete identitás alapján tekintenek a jövőbe és alkotnak (Hughes 1926, 59).

2.2. Kulturális emlékezet és emlékezetpolitika a Harlem Reneszánszban

A jövőbe való tekintés magába foglalja a múltra való emlékezés és annak a feldolgozását is. A fekete emlékezet Melvin Dixon terminusát használva egyfajta visszaépítés, valaminek a részévé válás („re-member” szójáték kifejezi az emlékezni szót, valamint a kötőjellel szétválasztott „member” szó utal a „tag” jelentésre, amelynek így „újra taggá válást” jelölhet vagy akár a „dismember,” azaz „csonkít” szó fordított folyamatát). Ebből kiindulva, a fekete emlékezésnek nem csak az egyéni, belső készítés („will to remember” [emlékezni akarás]) az indíttatása, hanem egyrészt az amerikai társadalmon belüli helyteremtésre való igyekvés, másrészt pedig az őket ért traumák feldolgozására való törekvés.

A korszak egyik fő kérdésköre az Amerikán belüli helyteremtés köré csoportosul,³ amely szorosan kapcsolódik a kulturális gyökerek feltárásához, illetve akár megteremtéséhez. Jelenti ez egyrészt az Afrikához való kapcsolatuk több módon való tematizálását, illetve problematizálását, ahogyan azt Countee Cullen az „Örökség” című verse is jól szemlélteti („Amit Afrika jelent nekem: / Réz napot vagy bíbor tengert”); másrészt pedig a kulturális traumává érő rabszolgaság örökségének feldolgozását (lásd pl. Jane Toomer *Cane* c. művét). A jelen és a múlt terei közötti áthidalás autentikus módon történő megvalósulásához elengedhetetlen a fekete múlt (traumatikus) eseményeinek kollektív emlékezetbe való beépítése és ezek következményeinek tudatos újrakonstruálása.

A múltra való kollektív emlékezés nem csak létkérdés az afroamerikaiak számára, hanem általa lehetőség nyílik az egyén számára a fekete közösséghez, illetve a helyteremtés révén a

³ A feketék identitáskeresése szorosan összefüggött hovatartozásuk meghatározása. Erre az egyik törekvés Marcus Garvey részéről a Vissza Afrikába Mozgalom [Back-to-Africa Movement] újraélesztésének kísérletével próbálta megvalósítani. Melynek célja volt, hogy a feketék térjenek vissza a gyökereikhez, mert igazán csak Afrikában tudják a saját identitásukat kiteljesíteni. Annak ellenére, hogy a Garvey által megfogalmazott problematika, hogy nem tudnak a feketék Amerika teljes értékű tagjaivá válni, megalapozottnak bizonyult, a mozgalom sikertelen lett. Ennek a fő oka az az idealisztikus elképzelés volt, ami ignorálta azt a tényt, mely szerint az afroamerikaiak otthona már Amerika.

gyökereikhez való kapcsolódáshoz. A fekete kulturális emlékezet a múlt szilárd pontjaira és eseményeire való fókuszáltsága révén (Assmann 2012, 53) biztosítja ezt a lehetőséget. A Harlem Reneszánsz valójában begyűjti, reprezentálja, ill. aktiválja az olyan emlékeket és traumákat, melyek a feketék életében jelentős emlékezettereket körvonalaznak (pl. a Mély-Délt), sőt egyidejűleg a művek által emlékezhelyeket is létrehoznak. Bár Assmann kiemelte az emlékezetnek azt a sajátosságát, mely szerint szüksége van helyszínekre, amik támpontokul szolgálnak az emlékek feldolgozásában (40), mégis a Pierre Nora-i „lieux de mémoire” [emlékezhely] alapján az emlékezetnek nincs valódi közege („milieux de mémoire”) (Nora 1989, 1), illetően a fikcionált helyek is kiváló módjai a kollektív emlékezés megvalósításának, hiszen az emlékezhelyek szimbolikus tartalommal bírnak és céljuk a felejtés megakadályozása, a múlt spirituális anyagba foglalása (10). Ez a kettősség szolgál alapjául az autentikus fekete szubjektivitásnak, amely már úgy keresi a helyét az amerikai társadalomban, hogy a saját kulturális énjét öleli át.

A fekete emlékezetpolitika ebben a korszakban is már épített a kollektív traumák újraértelmezésére, amely alapvetően a múlt következményeinek újra konstruálását jelenti. A fekete kulturális trauma Ron Eyerman-i megfogalmazásban, miszerint „szükséges lenne a tragédia diadallá formálását megkísérelni” (2001, 24.) arra az új szemléletmódra utal, mely a rabszolgaságot és annak következményeit nem egyoldalúan, hanem radikálisan rekonceptualizálja. Ez a más aspektusból történő megvilágítás a Harlem Reneszánsz művészi és intellektuális tevékenységének egyik alapvetése volt; a múltnak egy olyan feldolgozása, melynek eredménye a „használható múlt.” Egy olyan „counter-memory” [ellen emlékezet] létrehozása és megalapozása volt a cél, amely egyben ellennarratíva, ami elősegíti a feketék negatív, sztereotipikus képének folyamatos felszámolását, valamint a múltuk validálását, áthidalását biztosítja a jelennel. A múltnak ez a fajta tudatos formálása a korszak emlékezetpolitikájának tartalmi alapja, illetve a múlt szilárd pontjainak ilyen tudatossággal történő formálása során a kulturális emlékezet, valamint az emlékezetpolitika szorosan egybefonódik.

Ennek a folyamatnak az eredménye az az „új fekete” szubjektum, aki az amerikai társadalomban a saját értékeinek és hibáinak a tudatában tud integrált, ám autentikus tagként újra megszületni. Ez az „új fekete” már birtokolja azt a fajta önazonosságot, melyet a „black is beautiful” [A fekete gyönyörű] avagy „the blacker the berry, the sweeter the juice” [minél sötétebb a bogyó, annál édesebb] szlogenek jól illusztrálnak. Ugyanakkor nem negligálja a fehér amerikai társadalom általi viktimizáció hatásait sem.

2.3. Bontemps, gyermekirodalom és az emlékezet

Az új fekete én koncepciója magába foglalja a fekete gyermekekről kialakult sztereotipikus („pickaninny”) karakterrel való éles szembehelyezkedést is. A fekete gyermeki identitás újragondolásának eredményeképpen Du Bois egy „kulturálisan, politikailag és esztétikailag is kifinomult” (Smith 2004, 1) fekete gyermeket vizionál. Ennek az új politikai víziónak a jelentősége az irodalomban tetten érhető, hiszen „a művészi elismerés és a társadalmi változás a fiatalabb progresszív generáció munkáján keresztül tud megvalósulni” (2), mely az alapfeltételét biztosítja „az új fekete mozgalom sikerének” (1-2). Ezt Locke úgy fogalmazta meg, hogy: „Jön a fiatal generáció és hozza magával annak gyümölcseit. A Harlem Reneszánsz időszakának első gyümölcseit. A fiatalság beszél és az „új” fekete hangja hallatszik” (1925, 47).

A fiatalabb generációban rejlő ilyen mértékű erő magjait Arna Bontemps is felismerte, akinek az összetett gyermekirodalmi tevékenysége a Harlem Reneszánsz kultúrfilozófiájának velejét testesíti meg, amely az ifjabb generációkat megcélózva azt próbálja elérni, hogy a feketék alapvetően másként fogalmazzák meg önmagukat, mint azt a racialis amerikai Jim Crow társadalom sulykolta. Bontemps gyermekirodalom felé fordulásának okát egy vele készített interjúban fejtette ki: „Az a tény, hogy az *Elfújta a szél* akkor mennyire népszerű volt, egy olyan drámai igazság volt nekem azzal kapcsolatban, hogy mit hajlandó az ország elolvasni. És azt éreztem, hogy a fekete gyerekeknek nincs semmi, amivel azonosíthatnák magukat” (Shockley 1973, 13). Felismerte a gyermekek „különleges szerepét a fekete társadalmi mozgalom haladásának és a művészi megkülönböztetés” (Smith 2004, 1) jövőjében, amely így a művészi tevékenységének fundamentumává válik, azaz a gyermeki karakter tudatos átformálását célozza meg.

Az úttörő gyermekirodalmi tevékenységnek, mely a Harlem Reneszánsz időszakában kezdődött el, de túlmutatott azon, a súlyát ő maga is érezteti, „aggódnunk kell, hogy mit is írunk a gyermekeknek [. . .], mert úgy tűnik, hogy modellek leszünk a gyermekirodalmi írók jövő generációi és azok hallgatói számára,” melyet már 1939-ben Langston Hughesnak írt levelében fejtett ki (Nichols 1980, 35). Így tehát Bontempsnek a gyermekirodalmi műveivel olyan ambíciói voltak, hogy azok, ahogy Joseph A. Alvarez fogalmaz, „katalizátorként szolgáljanak és elindítsanak egy olyan hiteles afroamerikai gyermekirodalmat, amely valós problémákkal szembesülő valós szereplőket tartalmaz, és elénk tárjon egy egészséges folklórmintát, természetesen úgy, hogy emlékeztessenek a [Bontemps] Louisiana-i örökségére és rámutasson az önéletrajzából adódó lehetőségekre” (1998, 29). Bontemps tehát a Harlem Reneszánsz többi jelentős alakjához hasonlóan a „saját gyökereiben [Mély-Délben] kereste kreatív munkájának

forrását és formáját” (Nichols 1980, 4).⁴ Annak ellenére, hogy családjával csak egészen rövid ideig éltek Louisianában, mivel 3 éves korában Kaliforniába költöztek, „mindig szoros érzelmi kapcsolatokat ápolt szülőföldjével” (Nicholas 1981, 163), ez a mély kapcsolat komoly hatással volt a műveire. A bontempsi filozófia arra utal, hogy a gyermekirodalmi műveiben a célja az, hogy a saját, illetve kulturális emlékezetén keresztül visszatérjen a gyökereihez, hogy megerősítse az afroamerikai gyerekek autentizált kulturális identitástudatát.

3. A Mély-Dél mint emlékezettér *A szomorú arcú fiú* című regényben

Bontemps *A szomorú arcú fiú* című gyermekregénye jól illusztrálja, hogy annak ellenére, hogy Bontempsnek kevés közvetlen személyes gyermekkori emlékezete van a Mély-Dél különböző kulturális tereiről, mélyen meghatározza emlékezetpolitikáját. Erről az erős kötődésről Bontemps maga fogalmazott a „Miért tértem vissza?” c. esszéjében, amelyet saját életére visszatekintve fogalmazott meg⁵: „A magam részéről továbbra is Délen maradok, hogy az életem során tapasztalt változásokról írjak, valamint a feketék feléledéséről és megújulásáról. Ez az én témám, és ez az a hely, ahol ez megtörténik” (Bontemps 1970, 332). Rávilágít arra a tényre, hogy a Délen történt traumák után szükség van a változásra, és hogy a Mély-Dél az a hely, ahol a feketék életében ezek a változások megtörténhetnek. Ezt a meglátását támasztja alá Bontemps kollégájának John W. Work zeneszerzőnek azon meglátása, hogy a Mély-Dél kulturális környezete sokkal serkentőbb, mint bármit, amit Északon felfedezhetne (Bontemps 1970, 331).

Bontemps a regény helyszínéül szolgáló Harlem vonatkozásában mégis a vidéki, alabamai élet szépségét emeli ki mint az autentikus fekete identitás megteremtésének helyszínét. A vidéki élet jelentőségét a városi élet népszerűségének ellenpólusaként Du Bois is hangsúlyozta: „El kell képzelnünk egy kis fekete várost [. . .], vonat vagy kocsi nélkül, gyapot és kukorica közepette, és a széles homok és sötét talaj foltokat” (2007, 80), kiemelve a feketék jellemének sokszínűségét, hogy ők „erősek, udvariatlan vidéki népségek, kedélyesek és egyszerűek”(80). Bontemps ennek a gondolatiságnak a mentén a saját életének dilemmáját jeleníti meg azzal, hogy bár a „figyelme a városi környezet felé fordult” mégis regényében „központi szerepet játszott a Déllel kapcsolatos olvasói elvárások felülvizsgálata” (Smith 2004, 260).

⁴ „Louisiana közvetlen hatása Arna Bontemps irodalmi pályafutására először első szépirodalmi művének, a *God Sends Sunday*-nek 1931-ben történő megjelenésével vált nyilvánvalóvá” (Nicholas 1981).

⁵Bontemps az esszét 1965-ben írta, amikor egy Tennessee-ben található fekete magánegyetemen tanított.

A regény keretét a három testvér—Slumber, Rags és Willie—alabamai otthonának elhagyása és az ahhoz való visszatérése adja.⁶ A nagyvárosi élet iránti kíváncsiság, az ismeretlen felfedezése viszi el őket a New York-i Harlem városrészhez, melyet Slumber, a szomorú arcú fiú mindig is látni akart, hisz „van néhány hatalmas épület odafent” (Bontemps 1937, 7). Slumber a legidősebb testvér, és egyben a fő karakter szomorúságának kérdése már a cím értelmezése során is megvilágítja annak központi szerepét a regényben. Az, hogy „szomorú arcú volt, és soha nem nevetett”, hogy „mindig szomorú dolgokra gondolt” és hogy „szinte soha nem látott semmit vicceset”(2) alapvetően határozza meg életét, identitását. A negatív érzelmek (szomorúság) alapján külső szemlélő számára látszólag könnyen azonosítható Slumber jellemét (lásd statikus szereplő típus) Bontemps árnyalja: „Slumber arca még mindig hosszú volt és bánatos, de belülről jobban érezte magát—sokkal jobban. És ez volt a furcsa dolog Slumberben. Még amikor egy kicsit boldogabbnak érezte magát, az arca megmaradt szomorúnak. Valójában Slumber boldogabbnak érezte magát annál, mint amilyen szomorúnak tűnt” (Bontemps 1937, 10), mellyel Slumber személyiségének vélt szimplicitásával szembehelyezkedik és annak komplexitását emeli ki. Slumber kívülről látszó szomorúságának és a belülről érzett érzelmeinek ellentmondását Smith az afroamerikai irodalomból ismert trikszter figurával azonosítja (2004, 260). Ezt a fiúnak a nagybátyjához, Jasper bácsihoz való érkezésük során történt félreértéssel igazolja: „Hű, te jó öreg szomorú arcú fiú be akarsz csapni” (20), mellyel arra utal, hogy Slumber egy „olyan maszkot visel, amely az átverés veszélyével fenyegeti az azt nézőket” (Smith 2004, 260). Bár a fekete irodalomban jól ismert a bonyolult személyiséggel rendelkező trikszter szereplő archetípus, mégis inkább Slumber traumáktól meggyötrött „maszkolásáról” van szó, mely a Délen átélt eseményekre való reakcióként alakult ki. Ezt Laura Gray-Rosendale vélekedése támasztja alá: „Slumber tétlensége és szomorúsága nagyrészt azoknak a viszonytársaknak köszönhető, amelyeket ez a fiatal afroamerikai férfi a vidéki déli területeken elszenvedett” (2001, 151) utalva arra, hogy Slumber egy „társadalmi, kulturális, pszichológiai és identitásalapú mozdulatlanságba” (164) van taszítva. A Gray-Rosendale által megfogalmazott „mozdulatlanság” Slumber nevének értelmezésével is alátámasztható, hiszen az angol „slumber” szó egy tétlenséget, alvó, szunyókáló állapotot jelent.⁷ Ez az állapot csak azáltal változik meg, hogy testvéreivel a családjukat hátrahagyva Harlem felé veszik az irányt, maguk mögött hagyva a rabszolgaság traumáinak, valamint az intézményesült rasszizmusnak a helyszínét. Ez a

⁶ A történetet Bontemps saját életéből merítette, melyet „A szomorú arcú szerző” című írásában fejtett ki. A három testvér karakterét a barátaikról mintázta, akik szintén Harlemben jártak. A kezdeti sikerek után a helyzet rosszra fordult, így visszatérnek szülőföldjükre (Bontemps 1939, 11-12).

⁷ Ezt erősíti a fiúk vezetéknévének (Dozier) érdekes egybeesése az angol „doze” szóval, ami szintén szundikálást jelent.

különleges, felszabadult szabadságérzet Slumber harmonikajátékán keresztül a testvérei számára is egyértelművé válik: „Hogy tudsz most ilyen kellemesen játszani? [kérdezte Rags] Slumber abbahagyta [a harmonikázást]. 'Úton vagyok, tökmag, és ettől jól érzem magam belülről' (Bontemps 1937, 7). Annak ellenére, hogy tudatosan hagyják maguk mögött a Mély-Delet, mintegy szabadulva az ott átéltektől, mégis Slumber gondolatiságát továbbra is áthatják a Mély-Dél kulturális terei:

Ott volt mindenekelőtt a napraforgósor, amelyet a mamája ültetett az egyik oldalra. A hátsó ajtónál ott volt az orgonabokor. Elmondhatná Jasper Tappin bácsinak, aki New York Harlem nevű részén élt, hogy milyen édes illata volt a világnak, amikor az orgonabokor virágzott. Elmondhatná neki, hogyan a család télen tojáshéjat ragasztott a csupasz gallyakra, hogy a bokor úgy nézzen ki, mint egy tojásfa. Azután ott volt a kunyhó elülső részét borító szőlő (Bontemps 1937, 11).

Az emlékeinek ilyen részletes, minden részletre kiterjedő szinte túllontúl idillikusnak ható leírása a Pierre Nora-i terminológia alapján definiálva egy emlékezhelyként [lieux de mémoire-ként] tűnik megjelenni azáltal, hogy azok aktiválják Slumber és testvéreinek, múltját, emlékezetét. Slumber emlékezete olykor „elmosódott, egymásba toluló” (Nora 1989, 8) emlékekből táplálkozik, melyek majd a regény végén bekövetkező hazatéréssel válnak teljessé. Ahhoz, hogy az emlékképei teljes, általa értelmezett egészé álljanak össze, mely aztán a közösség kulturális emlékezetét erősíti, végig kell mennie a felnőtté válás folyamatán, mely a Harlemben megtapasztaltak után tud megvalósulni.⁸

Harlemben érve a város pezsgése magával ragadja a fiúkat: „A szájuk kinyílt, a szemük pedig egyre nagyobb lett. Mindent megnéztek a földön, lassan körbe-körbe forogtak, mintha csak álmából ébrednének. [. . .] „Harlem egyszerűen túl gyönyörű volt ahhoz, hogy szavakkal ki lehessen fejezni” (15). Ezt az életérzést Slumber harmonikájának segítségével egy új dallamban „fogalmazza meg”: „Ahogy megyek, úgy jön [a dallam]. Ez a dal három vidéki fiúról szól egy nagyvárosban [mondta Slumber] [. . .] A zene édes szólt” (32). A zene azon túl, hogy Slumber önkifejezésének az eszköze, lehetőséget teremt a fiúk számára, hogy „a megzenésített szavakon belül egy alternatív valóságot tudjanak kialakítani” (Gray-Rosendale 2001, 155), aminek

⁸ A Harlemben vezető utazásuk mikéntjével Bontemps egy aktuális politikai és társadalmi jellegű esetre irányítja a figyelmünket, a Scottsboro ügyre, az 1931-ben két fehér nő megerőszakolásával ártatlanul megvádolt 9 afroamerikai fiatalnak az esetére. A regényben úgy, ahogy a valóságban is a fiatalok egy teherszállító vagonon utaztak illegálisan. Bontemps a regényben „normalizálja a tehervagonokban való utazás gyakorlatát” (Smith 2004, 261-262).

segítségével elkerülhetik a szembesülést a város rideg valóságával. Azzal a valósággal, melyben nincs idő pihenésre, megnyugvásra, mert állandóan „sietni és haladni kell” (Bontemps 1937, 26), és ahol az ember bármilyen munkát is végez minden nehézség nélkül pótolható: „Ha úgy végezed a munkádat, hogy megfeleljen nekik, alkalmaznak. Ha nem, akkor elengednek. [. . .]. Mindig könnyedén tudnak találni valakit helyetted” (38). Annak ellenére, hogy „Északon kevesebb az elnyomás nyílt formája” (Gray-Rosendale 2001, 153), ez a piaci gazdaságra jellemző „pótolhatóság érzése” magába foglalja a várostól való elidegenedés veszélyét, melyet Bontemps a zajjal érzékeltet: „A láрма egyre hangosabb lett. Harangszó hallatszott, motorok pattogtak, kerekek zörögtek, kiabáló hangok hallatszottak” (Bontemps 1937, 12-13). Bár a három fiú „teljesen tudatlannak” tűnik a rendszer szabályaival kapcsolatban, mégis képesek észrevenni a piacvezérelt gazdaság negatív hatásait a társadalomra (Smith 2004, 262), amely ugyanakkor Amerikában alapvetően racialis alapokon nyugszik. Ez a tudatlanság egy olyan esetben válik drámai iróniaként nyilvánvalóvá, amikor egy nyilvános könyvtárban az illemszabályokat be nem tartva hangosan nevetni kezdenek a könyvben olvasottakon, ahol a történet egy olyan sötét színű mézeskalács emberről szól, aki miután életre kelt elmenekül a fehér péktől: „Oh-te! Nézz rá, ahogy megy! He-he-he! Ő egy öreg mézeskalács ember, és nézd, kiugrott a sütőből, és elindult az utcán. Oh-te! Hajrá, Mézeskalács Úr!” (Bontemps 1937, 67). Mégis felfigyelnek olyan mozzanatokra, amelyek New Yorkra mint a kapitalista gazdálkodás egyik amerikai központjára jellemzőek, mint például a túlon túl széles kínálat, ami problémás versenyt szül a kisvállalkozók között, vagy a szakácsok vitáját az utcán, akik a városban való érvényesülésért küzdenek egymással (Gray-Rosendale 2001, 153). Mindezekkel a fiúk akaratlanul is „Harlem ellentmondásaira hívják fel a figyelmet, destabilizálva a város tekintélyét, és ehhez képest előreléptetve a vidéki élet erényeit (Smith 2004, 260).

Ez az ellentmondás, hogy bár „az Észak a felszabadulás vagy a szabadság és a társadalmi mobilitás helyszíneként” (Gray-Rosendale 2001, 153) tűnik megjelenni, mégis miután a Dozier fiúk belekerültek a harlemi körforgásba, ez a mobilitás, melyet a várostól reméltek egyre kevésbé érzékelhető ez az életükben, validálja a későbbi hazatérésüket Alabamába: „[Slumber] szörnyen érezte magát. A zenekar feloszlott. Belefáradt Harlembé, és haza akart menni” (Bontemps 1937, 111). A banda feloszlásával, a látványosságok felfedezésével és ezzel egyidejűleg a zene által kreált alternatív valóság megszűnésével már többé „nem megfigyelői ennek a gazdaságnak, hanem résztvevői” (Gray-Rosendale 2001, 153), így kénytelenek olyan munkákat elvállalni, amit nem szívesen tesznek, hiszen „Harlem biztosan nem egy olyan hely, ahol pénz nélkül lehet lenni. Harlem olyan dolgokra készíttet, amit korábban soha nem akartál” (Bontemps 1937, 88). A Harlem által megkövetelt életszemélet egy meghasonlott állapotba hozza Slumbert, mely végül a várostól

való végleges elidegenedését eredményezi. Erre az elidegenedésre Slumber az egyik ilyen munka (egy szendvicsbár hirdetőtáblájának hordozása) végzése közben jön rá, hogy ahogy ő maga „sem tudja megérteni a város különböző arcait, addig a városi emberek sem tudják értelmezni őt” (Smith 2004, 260), mely egyértelművé teszi számára, hogy a saját identitása nem tud Harlemben kibontakozni. Az új fekete városi szubjektum megalapozásának és kiteljesítésének vágyálma megghiúsul, hisz ők itt láthatatlanok a fehér társadalom szemében. Személyiségvesztettekké válnak, mert a társadalom nem őket látja, hanem csak a „hirdetést”, amit magukon hordoznak. A Hetedik sugárúton látottak a képiség által, párhuzamba kerülnek az alabamai emlékképekkel előidézve Slumberben, a honvágyat, majd az azt követő határozott döntést a hazatérésüket illetően:

Felnézett, és látta, hogy ahogy hullanak a levelek a sugárút menti fákról és nagy szomorúság támadt az arcán... Egyszer csak könnyek jelentek meg. „Miért sírsz? - követelte a választ Rags. 'Semmi,' mondta Slumber. 'csupán ezek az öreg fák eszembe juttattak valamit, lent otthon. [. . .] A kutya meg a macska! Hazamegyek Alabamába.” (Bontemps 1937, 116-117)

Bontemps kiemeli a fiúk döntésének azon hatását, mely a személyiségükre is komoly befolyással bír, igazolva annak helyességét: „Most már mindannyian mosolyogtak, még Slumber is” (Bontemps 118), Slumber tehát valójában már nem is „szomorú arcú fiú”, azaz az identitása is megváltozik annak köszönhetően, hogy Alabamába visszatérnek. Bontemps tudatosan kerülte azt, hogy a „régii ültetvények életének történeteire” támaszkodjon, sokkal inkább egy kalandon keresztül (a Dozier fiúk történetével) tudta megragadni a fiatalság figyelmét, miközben tudatosította bennük a „saját háttérüket” (Allee 1942, 85) vagyis a Mély-Délhez való tartozásukat. Ez a regényben kiemelt jelentőséggel bír, hiszen a város által kínált látszólagos szabadságérzet a fiúk tapasztalatainak fényében csak ideig-óráig tartott, míg a Mély-Dél által kapott impulzusok, emlékek egy valódi boldogságot, pozitív irányú személyiségfejlődést idéznek elő.

A regény bizonyos leírásai kapcsán felmerülhet Bontemps túlzott szeretete, elfogultsága a Mély-Dél irányába, melynek problematikáját Aaron Douglas úgy fogalmaz meg, hogy: „ha az enyhe, szinte trópusi éghajlatra és a táj szépségére koncentrálnánk, akkor gyakran hajlamosak lennénk arra, hogy elfelejtsük azt az értelmetlen kegyetlenséget és embertelenséget, amelyet az erősek túl gyakran okoztak a gyengéknek” (Bontemps 1970, 332). Valójában azonban, Bontemps a fiúk életútjával kiemeli ennek a háttérnek a kettős megítélését is. Azzal, hogy a Dozier fiúk

otthonukat otthagyták, kiemeli, hogy a rabszolgaságnak és a rasszizmusnak valóban van negatív determináló hatása (lásd fekete kulturális trauma), hiszen Slumber ezek miatt vált „szomorú arcú fiúvá”. Másfelől viszont, azzal, hogy a városban tapasztaltak után mégis az otthonukba való visszatérés mellett döntenek, igazolja, hogy a Mély-Délen vannak a gyökereik, az identitásuk forrása. Bontemps emlékezetpolitikájának ezen aspektusát alátámasztja a Robert Stepto által megfogalmazott „felemelkedés, illetve elmélyülés narratívája” („ascent and immersion narrative”), mely a Dozier fivérek Észak és Dél közötti vertikális mozgása keresztül értelmezhető. A fiúk Harlemben való utazása a felemelkedés narratíváját reprezentálja, hiszen egy szabadabb és kevésbé elnyomó társadalmi struktúrában helyezkednek el Északon (Stepto 1979, 167). Ez a szabadság ugyanakkor inkább relatív, hiszen gyakran együtt jár a gyökeik feladásával, az otthonuktól való teljes elidegenedéssel (167). Az elmélyülés narratívája magyarázza a három testvér visszatérését Alabamába mielőtt ez az elidegenedés bekövetkezik, ami bár az elnyomás helye, mégis a családi és közösségi kötelékek itt gyökereznek. Ezt a paradoxont Stepto úgy magyarázza, hogy a „legnyomasztóbb társadalmi struktúrájában vagy annak közelében helyezkedik el [az adott mozgást végző személy], de szabad abban az értelemben, hogy törzsi műveltséget szerzett vagy visszaszerzett” (167). Ezt az értelmezést Pavlić oly módon összegzi, hogy a körkörös narratíva eredménye egy olyan személy, aki „tisztában van a modern individualitással, újra kapcsolódik a közösséghez, és továbbra is a szimbolikus Dél mérhetetlen nyomásaihoz viszonyítva él” (Pavlić 2002, 19).

Ez az „új alapokon álló narratíva” (Hale 1998, 6) magába foglalja azt a gondolkodást, hogy a negatív diszkrimináció és a traumák valójában nem tiporták el a feketéket, hanem megmutatta a feketék erejét és jellemüket. Ezt fogalmazta, hogy Ralph Ellison afroamerikai író egy vele készített 1967-es interjúban, amikor elítélte azt a közkeletű elképzelést, hogy a feketéket tartósan „károsította” a rabszolgaság, a szegregáció és az intézményes rasszizmus, mellyel egyidejűleg az ezt emlékezhelyként megjelenítő Mély-Delet is negatívan értelmezi (azaz attól el kell távolodni). Ellison ehelyett azoknak identitásformáló erejét emelte ki:

„Bármely ember, aki képes elviselni ezt a brutalitást és összetartani, aki átesett egy ilyen csonkításon és újraéleszteni magát [. . .] nyilvánvalóan több, mint a brutalizációjuk összege”—mondta Ellison. „Nem tagadom azokat a negatív dolgokat, amelyek megtörténtek velünk, és amelyek továbbra is megtörténnek, de kénytelen vagyok visszautasítani az afroamerikai élet és személyiség minden lenéző, szűken vett paternalista interpretációját, függetlenül attól, hogy fehérektől vagy feketéktől származik.” (Cannon, Raphael and Thompson 1967, 81)

Ezzel a szellemiséggel tehát indirekt módon a feketék múltjának ilyen előremutató értelmezésével validálja a Mély-Delet mint az afroamerikai identitás alfáját és ómegáját. Ez az utóbbi gondolat Bontempsnek is céljai között volt a regény megírásával hiszen a bontempsi emlékezetpolitikának egyik kiemelt szegmense tehát, hogy a Mély-Délre az afroamerikai kultúra bölcsőjeként tekint, ahol a feketék múltja volt és a jövőjük lesz (Eyerman 2004, 63). Ez a szemléletmód összhangban van a Harlem Reneszánsz időszakában megfogant gondolattal, melyben az új emlékező fekete képe jelenik meg, aki a múlt eseményeit énkonstruktív módon beépíti a jelenébe, hogy aztán a traumáknak és az értékeknek egyaránt a tudatában tudjon a jövőbe tekinteni.

4. Folyamatosság, avagy diszkrepancia: a bontempsi fekete én hitelesítése a *Magányos fiú* című regényben

Bontemps a *Magányos fiú* című regényében a főhős Bubber a közösség elhagyásának, majd ahhoz való visszatérésének tapasztalatával jut el az autentizált kulturális identitástudatának megszerzéséhez. Az idáig vezető utat, a regény cselekményét Arnold van Gennep terminusát használva, melyet az *Átmeneti rítusok* című munkájában „a kis közösségek rituáléinak megértésére dolgozott ki” (Kőszegi, Berki, Barta 2018, 34), preliminális, liminális és posztliminális minta alapján oszthatjuk fel (van Gennep 2007, 48), hiszen a regényben a határhelyzet előtti időszak a főhős Bubber és nagyapja közötti feszültséget érinti, mely később Bubber otthoni közegből való kiszakadását eredményezi, ami végül a posztliminális szakaszhoz vezet, melyben Bubber közösségbe való visszatérése jelenik meg. Másfelől, de az előzőnek nem ellentmondva, ez a hármasság leírható az afroamerikai kultúrához köthető zenei koncepcióval is, a zenéből jól ismert *call-and-response* [hívás és válasz] tematikájával, mely rituálisan, performatív módon a fekete közösségnek egy állandó dinamikus kohézióját biztosítja⁹.

A preliminális szakaszban a kulturális háttér reprezentációjaként, mintegy fekete közösségi hangként a nagyapa karaktere jelenik meg, aki azt a fekete generációt képviseli, akinek személyes, közvetlen érintettsége lehetett a rabszolgasággal, illetve, aki már megtanulta a fehér társadalom által számára kijelölt helyét ön-konstruktívan kezelni a Jim Crow rendszerben. Ez a közvetlen érintettség a nagyapai szó szerint ismétlődő intelmein keresztül erőteljesen

⁹ Ez a tematika a Bakthin féle dialogizmussal is értelmezhetővé válik, ha a nagyapa és Bubber hangját vesszük a regényben alapul, hiszen azok egyéni hangok, de kölcsönhatásba lépnek egymással a közösségi térben.

érzékelhető: „Jobban teszed, ha figyelsz arra, hogy hogy fújod meg a trombitádat fiú” (Bontemps 1955, 1). Más helyütt a szó szerint egyező mondatban a „hogy” helyett „hol” szerepel (2), amely az intés súlyán túl a játék két fontos aspektusára hívja fel Bubber figyelmét. Az újra és újra megismételt, szinte mantraként elhangzó figyelmeztetés nyomatékossítja azt, hogy ha nem tudja a helyét, akkor komoly következményekkel néz majd szembe (pl. lincselés), illetve, ha túl hangos a fehér társadalmi normákat sértő trombitahangja, i.e., nem „maszkol,” annak súlyos ára lesz. Saját élettapasztalatát hozza erős érvként: „Én magam is fújtam egyet régen, tudom, miről beszélek” (2), mellyel érzékletesen utal az általa már bejárt útra a megtapasztalt traumákra, melyek óvatosságra tanították. A néha már paranoiásnak és túlzónak tűnő figyelmeztetések fontosságát Bubber, az unoka kamaszkori hevessége és önfejlősége teszi szükségessé: „Te nem értheted ezt [hogy miért is kell trombitálnom], nagypapa. Nem értheted” (7), mellyel Bubber a trombitálása közben érzett szabadságérzésére tesz utalást, melyről feltételezi, hogy ezt a nagyapja nem tapasztalta meg korábban. A generációk közötti diszkrepanciának tekinthetők Bubber szavai, az idősebb generációkból kiveszett tűz számonkéréseként, melyre a nagypapa közönyösnek ható reakciójából következtethetünk. Azonban a könyv végkifejlete tekintetében inkább értelmezhető a szituáció a narratíva Bubber karakterére visszahulló kritikájaként, mintegy előre jelezve a számára bejárandó fejlődéstörténetet. Vagyis a „nem értheted” tulajdonképpen Bubber élettapasztalatának hiányáról és fiatalkori tudatlanságáról tesz tanúbizonyságot, és amely inkább értelmezhető „nem érthetemnek.” Ezt a konfliktusos helyzetet a nagyapa traumatikus emlékei indukálják, melyek Bubber fiatalos, lendülettel teli zenéjének hatására törnek fel, olyan formában, hogy az emlékeiben megjelenő múltbeli események és a jelen között egy hasonlóságon alapuló kapcsolat jön létre: „Trombitáltam én szinte mindenhol fiatalkoromban. [...] Az én trombitálásomnak a napjai már rég elmúltak” (3-4). Az egyéni emlékezete a traumatikus afroamerikai kollektív emlékezet keretében aktiválódik azáltal, hogy unokájának ambícióiban a fiatalkori vágyait látja. Habár el akarja tántorítani az unokáját a gyermekien naív, őszinte szenvedélyének meggondolatlan kiélésétől, hogy „olyan hangosan, olyan gyorsan, és olyan magasan” (1) trombitáljon azzal, hogy azt mondja, „nem tenném a helyedben” (4), mégsem zárja ki teljesen a trombita használatának a lehetőségét, hisz „mikor iskolába megy és a zenekarban játszik az rendben van” (7). A jogosan felmerülő kérdésre, mely szerint a nagyapa miért pont ezt formát tartja elfogadhatónak és „biztonságosnak” Robert H. Clark tanulmánya ad magyarázatot, melyben kifejti, hogy az iskolák jelentős faji szegregációjának eredményeképpen létrejött fekete menetelő zenekarok a zenéikben a „tradicionális” értékrendet, stílust képviselik, mely „az elmúlt 200 évben előforduló történelmi eseményeket és a kulturális találékonyságot” tükrözi (2019, 6-

7). A kereteket felállítva javasolja tehát a nagypapa a trombita használatát, mely biztosítja a kontrollált és biztonságosnak bizonyuló körülményeket Bubber fekete énje kifejezésének.

Bubber szabadság iránti vágya vezet a liminális szakasz eseményéhez, mely során eldöntötte, hogy „elhagyja az otthonát” (Bontemps 1955, 9). Ez az esemény élesíti ki a két karakter látszólagos konfliktusát, ami a generációk közötti feszültségként kulminál. Valójában azonban Bubber döntése amellelt, hogy a gyermekirodalomban általában szerepet kapó felnőtté válás kezdetét szimbolizálja, egy olyan jellemző mozzanat, szinte egy kulturális elvárás is, a *call-and-response* formula alapján, mely során az egyén kiszakad a közösségből létrehozva egy feszültségekkel teli dinamikát a közösségen belül, ami bár széthúzóhat, mégis kohéziós erőként tartja össze azt. A hívás és válasz egy olyan keretet ad, mely egyfelől feltételezi a közösség kapcsolatát, másfelől pedig az egyén és a közösség folyamatos interakcióját is. A gyermekregényben ez a generációk közötti „folytonosság, biztonság és azonosulás érzete” (Rose 1994, 68) elősegíti a közös identitás növekedését. Míg az afroamerikai zenében „a hívás- és válaszminták egy olyan alapmodellt nyújtanak, amely függ a közönség teljesítményétől és improvizációjától” (Sale 1992, 41), addig a fekete interakciókban egy olyan kulturális háttérrel sejtet, ami a performatív játékoságot kifejezésre juttatja, valamint építkezik a közösségi energiából megteremve a köteléket annak minden résztvevője között. A dichotómia látszatát tehát az egyén közösségből való „kiszakadása” hozza létre, ugyanakkor Bubber eleve azért indult el, hogy vissza is térjen, illetve, hogy szert tegyen a Mély-Dél terében történő mozgása és a zenéje által megszerzett tudásra, mellyel aztán gyarapítani tudja a kulturális örökséget. Bubber annak a generációnak a tagjait képviseli, akik igyekeznek kitörni abból a konstans szerepből, melyet a korábbi generáció tagjai megtanultak és a saját kulturális közegükön kívül is igyekeznek közvetíteni.

Bubber eszköze ehhez a közvetítéshez a trombitája, mellyel egy olyan intenzív kapcsolat alakul, amely alapvető identitását is meghatározza: „De magányosnak érzem a trombitám nélkül, nagypapa. [...] Nem szeretek sehova menni anélkül. Elveszettnek érzem magam nélküle” (Bontemps 1955, 7). Bontemps személyes érintettsége tetten érhető Bubber elveszettségének ábrázolása mentén, melyet egy 1966-ban mondott beszédében úgy fogalmazott meg, hogy:

A 'magányos fiú téma' folyamatosan bennem volt. Ennek a hatása tudatosan vagy tudattalanul is tükröződik [a művemben]. Korábban kerültem az írásomban az egyes szám első személy használatát; valamiért ez zavarba hozott. De az erőfeszítéseim ellenére—a tudatos cselek ellenére—attól tartok, hogy nem mindig kerültem el az önéletrajzírást. [. .

.] azt gyanítom, hogy saját magamat látom, ha visszanézek minden olyan alakra, amelyben a magányos fiú megjelent. (Bontemps 1966, 674)

Ezt az azonosulást továbbá alátámasztja egy Langston Hughesnak írt levele is: „Ez az a könyv, amelyet szívesen írtam, talán azért, mert ösztönösen magamnak készítettem” (Nichols 1980, 319).

A személyes áthallásoknak egy másik aspektusa, a vallási érintettsége is megjelenik a regényben. A bibliai párhuzam kérdését Kang feszegette, aki szerint, Bubber indulása és hazatérése, könnyen értelmezhető a bibliából ismeretes tékozló fiú allegóriájaként (Kang 2014, 114), hiszen otthagyja az otthonát visszaélve az örökségével, majd „hazatér, hogy visszaszerezze vagy helyreállítsa azt” (114). Bár a regény általa megvilágított értelmezése alapján, mely szerint a tékozló fiú és Bubber is egyfajta resztoratív változást ért el a hazatérés által abban az értelemben, hogy mind a ketten hazatérnek, mintegy, megtérnek valóban észrevehető a hasonlóság, ugyanakkor Bubber elindulásának általam felvázolt értelmezésében Bubber útja egy olyan eleve anticipált kulturális cselekvés a *call-and-response* tematika alapján, melynek a lényege a közösségbe való visszatérés, valamint az egyén értékeinek, átvitt értelemben a válaszának (response) beépítése a közösség értékei közé, annak kulturális emlékezetébe. Ennek elmulasztása Bubber esetében tehát nem a „tékozlás” elkerülését jelenti, hanem a kulturális tér dinamikájának egyéni szintű megvalósítását. Ugyanakkor a regény kéziratának, majd később, Bontemps halála után kiadott példánynak a címvariánsa: a *Magányos fiú, ezüst trombita* egyértelműen arra irányítja a figyelmünket, hogy a vallási áthallások inkább a trombita köré csoportosulnak, hisz a regényben központi szimbólumként megjelenő trombita a bibliában kürtként megjelenő hangszerrel korrelál: „Csináltass magadnak két kürtöt, vert ezüsből csináltasd azokat, és legyenek azok néked a gyülekezet összegyűjtésére...” (4 Mózes 10:2).” Ennek alapján a kürtnek az a funkciója, hogy összehívja a gyülekezetet, népet, feltételezi a közösség létezését, valamint a kommunikációt a tagok között. A regényben a trombita ilyen módon a fekete kultúra szimbóluma, hiszen az egy emlékezhellyé is válik a könyvben azáltal, hogy a nagypapa emlékeinek indikátora. A trombita szimbólumának vizsgálata során megkerülhetetlen szempont annak ambivalens mivolta. A lehetőség, hogy a trombita Bubber önkifejezésének eszközévé váljon utat enged a kiteljesedésének a fekete közösségben, azaz saját „hangja” lesz abban a közegben, ezzel egyidejűleg a felnőtté válás kezdeti szakaszában levő Bubber számára legalább ugyanekkorra veszélyforrást is jelent az életkori sajátossággal járó meg gondolatlansága okán. Az utóbbiból adódó veszélyérzet nélkülisége a „szabadsága” felé vezet a trombitálás által, mely kezdetben anyagi és szakmai sikert, a teljes függetlenséget ajánlja

számára. Mindez a fehér társadalom által nyújtott látszólagos el- és befogadás Bubber „nagyon különleges partiba” (Bontemps 1955, 14) való meghívása által kulminál, melyet egy „nagyon derék úriembernek” [„very proper”¹⁰] (13) hangzó személy telefonon adja át. Az „ördög bálja” („evil’s ball”) áthallásos, hiszen a fehér ember világának allegóriája. Ezt az érzetet erősíti az is, hogy gótikus elemekkel teszi szürreálissá. A bál helyszínén egy „fehér oszlopos házban”¹¹ (18), mely centrális szimbólum a Mély-Délen, próbál Bubber a zenélésen keresztül kitörni a racióális kategóriából, hogy „megérkezzen” önálló szubjektumként a fehér társadalomba, és elérje azt, amit a többi feketének nem sikerült. Bubber hite, hogy a magányossága a fehér társadalomban való integrálódása által megszűnik egyre gyorsabb és hangosabb trombitálásra készítette. A magány és az egyedüllét ellen való küzdelemben Bubberrt egy dolog zavarta, hogy „a táncosok arca vékonynak és üresnek tűnt, ahogy a szellő reggeli ködcsíkokat hozott a szobába”, mely előrevetíti Bubber számára a természetfeletti jelenséget. A valóság elemeinek fokozatos megjelenésével és Bubber ráélmésével válik semmissé mindaz, amit ettől a partitól remélt:

„Hamarosan Bubber alig látta őket [a táncosokat]. Hirtelen azon tűnődött, hogy mikor lett vége a partinak. A zenészek is elhomályosultak és végül eltűntek. Még a szoba is a nagy csillárral és az arany drapériákkal elhalványultak, mint egy álom. Bubber megijedt, amikor rájött, hogy semmi sem maradt, és egyedül volt. Igen, határozottan egyedül volt [...]” (21).

A hamis ígéret, hogy beilleszkedhet a fehér közbe, szertefoszlik, valójában Bubber az, aki arctalan volt a „fehér oszlopos házban”, (nem a táncosok) vagyis a fehér társadalomban. A fehér ház így tehát a degradáció jele, hiszen, ha ilyen közegben a fehéreknek trombitál, akkor a zene jelentőségét veszíti, mely Bubber mélypontját eredményezi, elszakadást a fekete közösségtől. Ez az a megsemmisült, degradált állapot, mely aztán az otthonba való visszatérést eredményezi valóban párhuzamba hozható a tékozló fiú történetével.

A fehér oszlopos ház „lehetőségekkel teli partijának” (Kang 2014, 114) illúziójának a kijózanító valósága olyan erővel érinti meg Bubberrt, hogy a posztliminális szakasz eseménye, a hazatérés, elkerülhetetlenné válik. Bubber hazatérésének megítélése kettős mérce alá eshet. Egyfelől értelmezhető egyfajta szégyennek, a céljai megvalósításának sikertelenségeként, másfelől viszont a *call-and-response* formula alapján azt a fekete „gyakorlatot” végzi, illetve annak a kulturális elvárásnak tesz eleget, mely során Bubber olyan fekete szubjektivitásra tör,

¹⁰ A regényben használt kifejezés erős utalás arra, hogy a fehéreket illették hasonló jelzővel.

¹¹ A rabszolgatartó családok jellemzően ilyen fehér oszlopos házakban éltek.

ami a fekete közösségi térben érvényesül. Míg Alvarez az előbbi felvetés mellett érvel, addig Bontemps inkább a hazatéréssel kapcsolatos erkölcsi megbékélését emeli ki (Alvarez 1998, 29). Bubber számára csak a hazatérése után válik egyértelművé, hogy nagyapjának ugyanaz az álma volt, és ugyanazon a csalódással járó úton ment végig egykoron, amin ő maga is:

–Hosszú fényes autóval jött érted a sofőr? Bubber ismét bólintott. "Honnan tudtál minderről, nagypapa?"

"Nem mondtam neked fiam, hogy is zenéltem?" Nagyapa egy pillanatra lehunyta a szemét. Amikor újra kinyitotta, lassan megrázta a fejét. "Bármikor, amikor egy trombitás fiú úgy indul New Orleansba, hogy nem búcsúzik el senkitől—nos, előbb-utóbb, így vagy úgy valószínűleg hallani fog furcsa emberekről (Bontemps 1955, 27-28).

Ennek a felismerésnek az eredménye Bubber nyugodt és határozott ígérete, melyet a megtett út tapasztalataként fogalmazott meg: „Ezúttal gondolni fogok ezekre [amiket mondtál] nagypapa”—ígérte Bubber. Minden szavadra gondolni fogok” (Bontemps 1955, 28).¹² Bubber korábbi heveségét egy nyugodt, belátó gondolkodás váltotta fel, mely innentől kezdve nem radikális, ugyanis nem szakad el a régitől, hanem felismeri és átöleli a nagyapa bölcsességét. Bubber egyéni hívására [„call”] mintegy megerősítésként a nagyapa válasza [„response”], miszerint „Vannak dolgok, amit az embernek magának kell megtanulnia, úgy gondolom” (28), validálja Bubber kulturális tevékenységét, melynek eredménye a fekete én tudatos átölelése, mely nem a fehér elképzelések, ideálok alapján definiálja azt, hanem a múltból építkezve építi fel a fekete ént és énkonstruktívan tudja értelmezni és feldolgozni a kulturális traumákat.

A fekete kulturális teret tehát az idősebb generációhoz kapcsolódó „rég” fekete én, illetve a fiatalok kirajzolódó radikális fekete identitása egyaránt reprezentálja. Ez a fekete közösségen belüli heterogenitás olyan generációs ellenspólusként is értelmezhető, elősegíti az új fekete én kialakulását. A látszólagos kettősség ugyanakkor nem eredményezi a közösségtől való elszakadást, hanem létrehoz egy közös dinamikus interakciót a fekete kulturális örökséget gazdagítva.

5. A vadon mint az ökoemlékezet emlékezethelye a *Bubber mennybe megy* című regényben

¹² Bubber ígérete a vázlatokban és a *Magányos fiú és az ezüst trombita* című címvariánsban egy kissé másképpen megfogalmazva jelenik meg: „Mostantól hallgatni fogok rád nagypapa”.

A liminális jelentősége Bontemps regényeiben a vadon („wilderness”) emlékezhelyként való megjelenítése révén kerül előtérbe. A *Bubber mennybe megy* című regényében,¹³¹⁴ a főhős a természetbe való visszatérésével egy religio-kulturális vízióra tesz szert, mely az álom-valóság síkján mozogva a fekete énjét validálja.

A természetbe való visszatérésre egy mosómedve („coon”) vadászat során kerül sor. A három fehér—Zeke, Tom és a „Király”—vadászati élményét segíti elő Demus bácsi („Uncle Demus”) és Bubber azzal, hogy míg az előbbi a kopókat irányítja, addig az utóbbinak, Bubbernek a vadászat alatt betöltött szerepe az volt, hogy „egy bottal kövesse, és lerázza a mosómedvét az ágakról” (Bontemps 1998, 14), hogy aztán amint a mosómedve földet ér, a kutyák elkapassák azt. A déli vadászatok eseménye, mint az Bontemps regényében is igazolást nyer, „erősítették a faji és osztálykülönbségeket” („Between the Waters” 2016). Ennek a különbségnek az alátámasztása, hogy a regényben megjelenő fekete szereplők, Demus bácsi és Bubber, a „coon” karakter „pickaninny” és „Uncle Remus” elnevezésű altípusát (Bogle 2001, 7) reprezentálják a fehér társadalom szemében. Bubber a mosómedvével a „pickaninny” karaktert jeleníti meg, hasonlatosan ahhoz, hogy a fekete gyerekeket gyakran ábrázolták állatok mellett, fáramászás közben és a képeslapokon gyakran mosómedvének nevezték őket (Turner 1994, 15). Mindennek a degradáló üzenete az volt, hogy a fekete gyerekek inkább állatok, mint emberek (Pilgrim 2000). Demus bácsi neve szembetűnő módon összecseng az „ártalmatlan, és kedves” Remus bácsi¹⁵ karakterével, akinek a „jókedvét mindig is arra használták, hogy jelezzék a fekete ember elégedettségét a rendszerrel és a benne elfoglalt helyével” (Bogle 2001, 8). Utóbbit Joel Chandler Harris fehéreként azon célból alkalmazta narrátorként, hogy a fekete folklórból ismert többnyire állatmeséket kerettörténetbe foglalja és hogy bemutassa a feketék küzdelmeit, felhasználva az afroamerikai dialektust is. Ezek az állatmesék a túlélésről, az autentikus fekete énről szólnak (lásd „Br'er Rabbit”), mégis Harris áthelyezi a hangsúlyt a meséknek ezen identitásformáló erejéről azáltal, hogy a saját maga által felállított „idealizált” keret lesz az „elsődleges elem, amely a rabszolgaságot jóindulatú intézményként ábrázolja tele a rasszok [feketék és fehérek] közötti harmóniával és jópofa humorral” (Peterson and Gürel 2017, 25). Ezzel a rabszolgaságot és az elnyomást idillikusnak beállított kerettel megy szembe Bontemps azáltal, hogy „átveszi és

¹³ A regényt annak ellenére, hogy Bontemps 1930-ban írta meg, sosem adta ki és majd csak 1998-ban, 25 évvel Bontemps halála után adta ki azt felesége.

¹⁴ A párhuzam a Magányos fiú című regénnyel a főhős nevének azonosságán kívül is szembetűnő. Bubber mindkét regény esetében a felnőtté válás folyamata során az afroamerikai individuummá formálódás kulturális cselekvését hajtja végre.

¹⁵ A karaktert és a kerettörténetet Joel Chandler Harris 1881-ben publikálta.

felhasználja” a sztereotip karaktereket. Erről a kérdésről David Minter a regény 1998-as kiadásához készített illusztrációk művésze ekképpen vélekedett:

Hosszú ideig szenvedtek a feketék ezektől a negatív sztereotípiáktól. A feketeséget úgy látták,—ahogy ma is—hogy az fenyegető és aljas. Azzal, hogy átveszi és felhasználja a fekete sztereotípiákat, hogy ezek segítségével pozitív történetet meséljen el egy szerető, szorgalmas, és mélyen vallásos fekete közösségről, Bontemps igyekszik helyreállítani azt [a feketék megítélését]. (1998, 10)

Bontemps tehát tudatosan alkalmazza azokat a lehetőségeket (pl. a „vernacular” azaz a fekete dialektus használatát [10]), melyek által könnyen párhuzamba hozható, illetve egyidejűleg szembe is állítható a bontempsi és a harrisi fekete karakterértelmezés.

A történet áthallásos a fekete kulturális emlékezetbe íródott rabszolgavadászatok emlékével, melynek egyik legendája egy Jake Williams nevű rabszolga menekülését írja le, aki miután megszökött, egy fára menekült. Az ezt követő események, hogy a felügyelője utánaeredt több „mosómedve fogó” („coon dog”) kutyával együtt, erőteljesen életre kelti a mosómedve vadászat légkörét, melyben Williams volt a kétségbeesett, kiszolgáltatott „coon” és a felügyelő volt a vadász. A hierarchikus, alá és fölé rendelt viszony ilyen módon ebben a történetben is érzékelhető a fehér és fekete emberek között. Miután a felügyelő megtalálta, utána mászott a fára, csakúgy, mint Bubber a menekülő mosómedve után. Viszont ebben a történetben a végkifejlet bizonyítja a történet valószínűtlen jellegét, hiszen Williams volt az, aki lerúgta a felügyelőjét a földre, győzelmet demonstrálva a rabszolgaság jelképe felett (Giltner 2008, 1).

Bontemps regényében Bubber látszólag a vadászok „oldalán” áll, hisz a társadalom által támasztott elvárásoknak tűnik megfelelni azzal, hogy „folyamatosan mászott, és egyre közelebb került a csúcshoz” (Bontemps 1998, 16), ahol a csapdába került mosómedve volt. A fa csúcsára való feljutás beszédes szimbólumként jelenik meg a regényben, hiszen egyre távolabb, majd végül beláthatatlan távolságba kerül a társadalmi és szociális közegétől: „Lent minden sötét volt. Amikor Bubber lenézett, csak feketeséget látott” (16), mely egyidejűleg azt a lehetőséget villantja fel, hogy meg tud szabadulni a rá bélyegként nyomott „pickaninny” karaktertől, vagyis megmenekülhet. Ezen a síkon mozogva értelmezhető a mosómedve (a „coon” mint állat) és Bubber (a kis „coon” mint a kis fekete gyerek) közötti párhuzam, azonosulás annak ellenére, hogy valóban ellentmondásosnak tűnhet Bubber szerepe a mosómedve üldözésében, hiszen azért mászott ki az ágra, hogy lelőlje azt (18). Mégis, ahogy Bubber, úgy a mosómedve számára is egészen az ágra való kimászás jelenti a menekülés esélyét még akkor is, ha ez magában rejti az

esés reális veszélyét. Bontemps narratív stratégiáján keresztül, mely során megszemélyesíti a mosómedvét—a „mosómedve úr” [18] elnevezés szoros egymásmellé helyezést jelent a Remus bácsi mesevilágában megismert trikszter karakterek közösségében—érzékeltető Bubber szerepkörének transzformációja, hogy az üldözöből, a vadászból a mosómedve sorstársává válik. Mindezt a fa biztonságot nyújtó részének elhagyásával egyidejűleg a mosómedve fizikális terébe való belépése is alátámasztja, ahol ugyanazon veszéllyel néz szembe, mint a sorstársa. A veszély realizálódik azzal, hogy a faág megreccsen, így a Bubber által megfogalmazott ítélet, hogy: „Nos, mosómedve úr, úgy érzem, hamarosan lejár az idő” (18) a saját sorsát is megpecsételi:

Erősen a jobb kezébe fogta a botot, és felmászott a főágra, amin a mosómedve volt, és elkezdett kifelé haladni. Könnyen, lassan, apránként mozgott. A mosómedve nyüsztett. Aztán Bubber érezte, hogy a fa megingott, és reccsenést hallott hangot, és tudta, hogy az ág eltört vele és a mosómedvével együtt. A következő pillanatban érezte, ahogy zuhan lefelé, és minden feketébb lett, mint az éjfél. (18)

Az esés értelmezésének kettőssége, hogy az ág törése és ezzel egyidejűleg Bubber zuhanása a menekülést vagy éppen annak sikertelenségét indukálja nem hagyható figyelmen kívül. Az ágról való leesés jelentheti egyfelől a „csúcskísérlet” hiábavalóságát, mely a szabadulás kísérletének a végét, annak megghiúsulását eredményezi. Ezt alátámasztja a vadászatoknak azon gyakorlata, hogy miután a fáról lelökték a mosómedvét azt többnyire vagy a kutyák kapták el, vagy vadászok lötték le. Azaz Bubber (a kis „coon”) visszakerülve a valóságába újra abba a kiszolgáltatott helyzetbe „esik” vissza, amelyből szabadulni akart.

Másfelől viszont Bubber esése és az utána bekövetkező álom felfogható egy „vision quest”-ként („víziókeresés”-ként) is. A víziókeresés egy olyan kulturális elvárás, rituálé, mely során az egyén egy transzcendens megtapasztaláson keresztül megy át, ahol interakcióba lép egy „védelmező, oltalmazó természetfeletti személlyel” („guardian spirit”). Bubber esése után angyalok emelik fel őt: „Mi Isten nagy angyalai vagyunk, és a mennybe viszünk, Bubber” (19). A víziókeresés relevanciáját Robin Ridingson annak identitásformáló erejében ragadta meg, hiszen azok a személyek, akik gyermekkoruk során átérték, arra a későbbi életük során az identitásuk forrásaként hivatkoztak (1982, 215). Bár ez a víziókeresés többnyire az őslakos törzsekre jellemző, mégis értelmezhető az afroamerikai közösségen belül is, a két népcsoport közötti vitathatatlan kapcsolaton túl (lásd a két népcsoport közötti házasságok [Katz 1997])

azáltal is, hogy Bubber víziója párhuzamba hozható a hurstoni „coming through religion” (Hurstons 1981, 87) afroamerikai megtérés rítusával mint liminális cselekedettel.¹⁶

Az afroamerikai és az indiánok kapcsolata Bubber indián jelmezével nyer igazolást a mennyei vízióban, mely egy pirossal szegélyezett barna indián ruhából, egy fejdíszből, benne sok fényes tollal, egy íjból és egy nyílból állt (Bontemps 1998, 54). Mégis a kis Zulu lánnyal való kapcsolata—mintegy a korban helyenként hangsúlyozott indián genealógiai vonal bontempsi kritikájaként—élvez prioritást, hiszen amikor Bubber felsül a gyermeknapi programon vállalt indián szerepében, amely a résztvevők gyökereit illetve hovatarozását hivatott bemutatni, a Zulunak öltözött kislány az, aki egyedül mellé áll és odaforul hozzá, míg a többiek kinevetik. A Zulu lány gyermeknapi programon előadott szövege az afrikai gyökereit hangsúlyozza: „Kis Zulu lány vagyok. Messze volt az otthonom. A szép Afrikában laktam” (59). Ez az afrikai gyökerekhez való megszépítő visszacsatolás a Benedict Anderson-i „elképzelt közösségek” koncepciója mentén olyan módon válik értelmezhetővé, hogy az Zulu lány afrikai gyökerei elképzelt, rekonstruált emlékekből táplálkozik. Ez a koncepció az „Új Fekete Mozgalom” egyik lényeges iránya volt, mely az „identitás és a gyökerek megerősítéseként” volt számotartva (Hocker, n.d.). Ehhez a gondolathoz kapcsolódik Bontempsnek a Zulu közösség kiemelése, hiszen annak inspiráló, vibráló művészete még Harlem-ben is megjelent (Hocker). Bubber gyermeknapi kudarca a saját gyökereitől eltérő identitás felvállalásával magyarázható. Annak ellenére, hogy a vágyott indián „szerep” Bubbert büszkévé és boldoggá tette hiszen: „mindig is szeretett volna egy indián ruhát, és annyira büszke volt rá, hogy a szíve majd kiugrott a helyéről” (Bontemps 1998, 54), a bontempsi állásfoglalást Bubber műsor közbeni felejtése támasztja alá, miszerint a Zulu lány afrikai gyökereihez inkább van kapcsolódása. A Zulu lány együttérző bátorítása sarkallja Bubbert a döntésre, hogy felvegye a díszruháját (Bontemps 1998, 62), azaz, hogy felvállalja a saját autentikus énjét.

A vízió során a menny a bontempsi amerikai álom allegóriájaként jelenik meg a regényben, mely erőteljesen összefügg, táplálkozik a klasszikus amerikai álom eszmeiségéből, hogy munka által, önerőből képes az ember a saját életét jobbra tenni és hogy Amerika a különféle népcsoportok, nációk „olvasztótégelyévé” („melting pot”) válik, a békés együttélés következtében. Előbbi igazolja, hogy a munka mint a létbiztonság garantált forrása jelenik meg a regényben: „Még a mosónőknek is bőven volt munkájuk, és semmi miatt nem kellett aggódniuk” (Bontemps 1998, 41). Míg az utóbbit a Bubber víziójában megjelenő kiemelt

¹⁶ Hurston által leírt víziókeresés szintén a természetbe ágyazott, ahol látomásokat kap (Hurstons 1981, 87). Ez a vallási párhuzam Bubber esésének következményével, a természetfelettiel való kapcsolatba kerülésével kerül alátámasztásra.

szereppel bíró gyermeknap esemény igazolja, ahol a különféle népcsoportok (pl. telepesek, indiánok, feketék, indiaiak, arabok stb.) egy multikulturális közösséget alkotnak. Bubber mennyhez való viszonyulását Charles L. James a regény utószavában úgy fogalmazta, hogy az „a legbelsőbb vágyainak a helye, az ’ígéret földjének’ álma” (1998, 83). A menny Bontemps által elképzelt valóságában „harmónia uralkodik, ahol biztosított az igazságosság, és ahol már ezek után nincsenek nehéz idők” (83). Ezt bizonyítja, hogy Bubber „teret és a bíróságot” látott a mennyben (83). A mennyről alkotott kép magába foglalja azoknak a nehézségeknek a megszűnését, amelyek a létbizonytalanság terhére vonták maguk után, ami a regényben Eszter néni életén keresztül válik egyértelművé: „Több munkám [ruhamosás] van, mint amennyit meg tudok csinálni. Ez az az egyik dolog, amitől a mennyország olyan jó. Itt soha nincsenek nehéz idők.” [...] Nem csoda, gondolta Bubber, hogy az emberek nagyon igyekeztek a mennyországot otthonukká tenni” (Bontemps 1998, 41).

A transzcendens megtapasztalás Bubber autentikus felnőtté válásának a feltétele. A vízió helyszíne a „wilderness,” mely egy olyan természeti közeget szignifikál, amely ötvözi a spirituális, társadalmi, kulturális diskurzusok rétegeit. Az előbbi (a spirituális vonatkozást) Bontemps elsősorban a vadonban található három erősen bibliai utalású fának a kiemelésével—Ádám, Éva, Nabukodonozor—világítja meg: „Az [erdő] csak sötétzöld fáknak az óceánja volt, amelyeknek szinte mindegyike hasonlónak tűnt. Közülük három azonban nagyobb volt, mint a többi. Ezek közül kettő egymás mellett állt, Ádámnak és Évának hívták őket. A másik, ami még magasabb volt, éppen az erdő szélén volt, és Nabukodonozorként ismerték” (15). Az Ádámról és Éváról, az emberiség kezdetének jelképeiről elnevezett fák utalnak arra, hogy a vadon „a természetest [természetes állapotot, i.e., az Isten általi rendet] tükrözi, szemben az emberi rendelkezésekkel” (Smith 2005, 279) vagyis, hogy a feketék személyisége, karaktere—feketésege—nem reakció a fehér társadalom elvárásaira, elnyomó rendszerére, hanem egy ontológiai kategória.¹⁷ A tereméstartörténeti utalás beemelésével a fekete identitást teológiai kontextusba helyezi, mely innentől független a társadalmi, emberi hatásoktól. Ez a felfogás egybecseng a Harlem Reneszánszban megfogant gondolathoz, melyet Hurston fogalmazott meg: „emlékszem arra a bizonyos napra, amikor feketévé váltam” (1928, 215), mely egyértelművé teszi azt, hogy a „feketeség” tényének felismerése csak a társadalmi kontextusban válik relevánssá. James H. Cone fekete teológus szintén a fekete lét kontextualizált állapotát emelte ki, amikor úgy fogalmazott, hogy: „A bőrszínnek nagyon kevés köze van ahhoz, hogy valaki fekete Amerikában. Feketének lenni azt jelenti, hogy a szíved, a lelked, az elméd és a tested ott van, ahol a

¹⁷ James H. Cone által vált használatossá a „feketeség [fekete lét] mint ontológiai szimbólum” (Cone 1970, 27).

kisemmizettek vannak” (Cone 1969, 151). Cone tehát a „feketeséget” kevésbé a bőrszínként, sokkal inkább társadalmi konstrukcióként azonosítja. A „fekete” ontológiai kategóriaként való értelmezése racióális kategóriából való kilépést jelent, amely erősen utal az Isten által elrendelt paradicsomi állapotra, melyet a bűnbeesés előtt Ádám és Éva képviselt. Vagyis a vadon egy olyan közeg, ami spirituális mivolta révén¹⁸ a fekete ént *a priori* fogalmazza meg, így a természethez való kötődés ezért eleve autentikáló.

A harmadik fának az elnevezése—Nabukodonozor—szintén bibliai konnotációt takar. A név egy ősi babiloni királyra utal, akinek látomása volt önmagáról: „[. . .] Láttam egy fát a föld közepén, amely igen magas volt. / A fa nőtt és erősödött, olyan magas lett, hogy az égig ért, és még a föld széléről is látható volt” (Dániel könyve 4:7-8), mely aztán kivágattatik. A bontempsi vallási gondolatiság mentén a regényben megjelenő fa leírása és a bibliai történetben látomás formájában megjelenő fa párhuzamba állítja az izraeliták babiloni fogságát a rabszolgaság afroamerikai emlékezetével. Ezt a párhuzamot támasztja alá az egyik szereplőnek, Zeke-nek a neve, mely az Ezékielnek a beceneve, aki a zsidó tradícióban egy próféta volt és a szabadulás történetét hirdette a babiloni fogság idején. Vagyis Nabukodonozor király szimbóluma lehet a fehér társadalmi rendszernek, mely hatalmas és domináns, olyan módon, hogy az egyszer mindezek ellenére mégis véget fog érni. Dániel próféta közvetítette a Nabukodonozor király feletti isteni ítéletet: „[. . .] A Felségesnek az ítélete ér utol téged, uram, király!” (Dániel könyve 4:24), mely ilyen módon a rabszolgaság, a fehérek által dominált rendszer végítéleteként is értelmezhető. Így tehát a Nabukodonozor fa szimbóluma egyrészt az elnyomásnak, mely a bontempsi olvasatban egyértelműen értelmezhető az afroamerikai közösség fehérek általi elnyomásaként, másrészt viszont Dániel próféta ítélete egy isteni ígéretként, reményként tűnik megjelenni, hogy ez az elnyomás véget fog érni. Nancy Kang Bubber és Nabukodonozor között egy másik megközelítés alapján állít párhuzamot azzal, hogy az esés túlélése Bubbert egyedivé teszi, ahogyan a király is mintegy a mélybe hull az értelme elvesztése révén, hiszen „szinte bárkit megölne egy ilyen magas ágról való leesés” (Bontemps 1998, 18), és ez a „különlegessége” teszi lehetővé a párhuzamot, melyben Bubber válhat a Nabukodonozor nevű fának az emberi megfelelőjévé (Kang 2014, 132). Kang értelmezése figyelmen kívül hagyja az afroamerikai kulturális emlékezetbe írt Izráel fogságának fekete amerikai tapasztalatként való allegorikus reprezentációját. Kang érvelésének másik aspektusa viszont a korábban vázolt bibliai értelmezés mezsgyéjén értelmezhetővé válik: „ahogy a bibliai királyt [Nabukodonozort] megfosztották az

¹⁸ Ezt a spirituális közeget bizonyos nyugat-afrikai kultúrákban "bush"-ként („az erdő sűrűjeként”) definiálják, mely az emberi településen túli régiót fedi le, ami egy fontos természetfeletti erőforrás volt, lévén, hogy vallási rituáléknak és a spirituális átalakulásoknak volt a helyszíne (Creel 1988, 47-51).

értelmétől, hogy üdvözüljön, Bubbert is lesújtják—szó szerinti és átvitt értelemben—, hogy felemelhessék őt” (Kang 2014, 132). Ez a vélekedés sokkal megalapozottabbnak tűnik a Demus bácsi által feltett kérdésen keresztül, mely alátámasztja ezt a felemelkedést: „Volt látomásod, amikor felemeltünk téged halottnak gondolva a fa alól?” (Bontemps 1998, 70). Bubber élet-halál közti állapota, melyre Demus bácsi világít rá, az előző fejezetben tárgyalt liminalitással azonosítható be, hiszen a vadonban átélt vízió egy olyan rítust idéz elő, mely alapján értelmet nyer a van gennepe-i terminológia alkalmazása.

A liminális eseménye, Bubber esése a saját közegébe, valóságába való visszatérést eredményezi. A természetes közegbe való visszakерүlése szintén felveti a kettősség problematikáját. Az eséssel a menny valóságosságának érzete szertefoszlik, mely Bubberre is mély hatással volt: „'Elfelejtettem csapkodni a szárnyaimat.' zokogott. 'Elfelejtettem csapkodni a szárnyaimat.' Arcát egy párnába temette. Nem tudta megállni a sírást” (69). A szárnycsapkodás kísérletének allegóriája a kulturális felejtés elleni küzdelemre tett már-már kétségbeesett próbálkozás, mely egy „nem szándékos cselekedetekhez kapcsolódik”, mint például a hátrahagyás (Assmann 2008, 98), mely Bubber esetében az esést követő álom utáni ébredéssel valósul meg. Ugyanakkor a visszatérése beteljesítése a küldetéstudatának, hogy azt a víziót, melyet a közössége számára kulturális örökségként tud implementálni, megvalósítsa. Ezt hangsúlyozza Ridington, megfogalmazva a „vision quest” kulturális közösségformáló erejét: „a személyes tapasztalat kulturálisan elismert tudássá alakítása hatékony közeg az emberek egymáshoz való kötődéséhez” (1982, 215). Bár Bubber az otthoni közössége felé tárja vízióját, mégis a megjelenő menny valóságának megkérdőjelezhetősége által a korábban megfogalmazott cél kevésbé látszik megvalósulni. Ennek a bizonyosságnak a hiánya annak a ténynek a felismerésével jelenik meg, melyet Sarah néni kíváncsisága idézett elő Bubber visszatérése után: „– Nos, láttad az Urat? – kérdezte Sarah néni mohón. Bubber gondolkodott egy pillanatra. Vicces volt, hogy nem látta az Urat a mennyben. – 'Nem' – mondta [Bubber]. [. . .] – Hülyeség – mondta [Sarah néni]. 'Nem láthattad a mennyországot, ha nem láttad az Urat. Víziód sem lehetett. Csak egy rémálmod volt’” (Bontemps 1998, 71-72). A menny valóságához elengedhetetlenül szükséges isteni jelenlét viszont Bubber számára vizuális vagy akusztikus formában nem megtapasztalható. Isten meg nem jelenítése Bontemps multikulturális törekvésére irányítja figyelmünket, mellyel deracializálja a vallási diskurzust.¹⁹ Ez a fajta semlegesség éles ellentétben áll Langston Hughes istenképével, aki az „On the Road” című novellájában Isten beszédét az afroamerikai nyelvjárás használatával reprezentálva fejezi ki Istennek a fekete

¹⁹ Isten megszólaltatása, megjelenítése a szerző által választott nyelvi eszköztár használatával már egy racialis kategóriába zárhatja az olvasó istenképét.

közösséghez való tartozását (Hughes 1935)—ezáltal mintegy cone-i értelemben kisajátítva, illetve a fehér társadalommal szembefordítva.

Az álomnak ezen aspektusa csak a helyszín tekintetében bizonytalanítja el Bubbert: „Most már nem volt biztos benne, hogy a mennyországban járt-e vagy sem” (72). Mégis a természetbe való visszatérése által a spirituális közegnek köszönhetően megkapta azt a víziót, mely során a különféle kulturális háttérből származó emberek együtt, egyenlőségben és igazságosságban élnek. Bubber természethez való kötődése terepet ad a fekete én egy tágabb, ám mégis afroamerikai szemlélettel átítatott újra konstruálásának, mely a társadalmi, kulturális vonatkozást érinti: „a tér, amelyben a történet játszódik, népi vallásokkal átítatott birodalommá válik, ahol a szájhagyományok uralkodnak, és ahol a fekete kulturális identitás mélyen beágyazódik a természeti világba” (James 1998, 82.). Egy olyan rítusnak a helyszíne, „amelyben az ember és a természet összeforr” (82), és amely az „erkölcsi újjászületés és a lelki megújulás helyéül tud szolgálni” (Smith 2005, 279). Ezzel az eszményi képpel való találkozás tehát Bubber identifikációját idézi elő kiemelve a kulturális emlékezet fontosságát, melynek része az „egyéni emlékezetének dinamikája” (Assmann 2008, 97). Ez a vízió az otthoni közegében továbbra is élénken él benne, ami az emlékezet kölcsönhatásában levő felejtést háttérbe szorítja: „Még mindig hallotta a fiatalokat és Eszter nővért ahogy hívják és mondják neki, hogy: 'Csapkodj továbbra is a szárnyaddal, Bubber.' Még mindig látta a kis Zulu kerubot, ahogy az arcát felfelé csúsztatja a Vasárnapi Iskola lépcsőinek korlátján és azt mondja: 'Jó éjszakát, Bubber. Jó éjszakát'” (Bontemps 1998, 72).

6. Összegzés

Bontemps gyermekirodalmi tevékenységével a rabszolgaság traumáját, a Jim Crow törvények okozta faji szegregáció hatásait igyekszik egy olyan konstruktív emlékezet narratívába foglalni, mellyel elősegíti a fiatalabb generáció identitástudatának formálódását. Bontemps a locke-i „új fekete” paradigmát helyben hagyja, majd azt egyéni módon, a gyermekirodalmi művein keresztül jeleníti meg, melynek fókuszában a fekete gyermeki karakter változása áll. Ehhez tudatosan alkalmazza emlékezetpolitikájának meghatározó pontjait. A Mély-Dél kulturális tereit ideértve a természet enkulturált tereit beépíti az emlékezet tereibe, ezzel elősegítve a fekete közösségen belüli kollektív emlékezést. Egy olyan interakciót jelenít meg a közösség tagjai között, mely például a „call-and-response” (lásd *Magányos fiú*), vagy akár a „vision quest” (lásd *Bubber mennybe megy*) által közösségi dinamikát eredményez. Ezen rituális

cselekvéseknek a megvalósításával, melyek sokszor a közösség tagjai között feszültségeket idéznek elő, arra irányítja a figyelmünket, hogy az egyéni megtapasztalások a közösségi térben tudnak aktiválódni. Vagyis, hogy bár szükség van az egyéni életútra, mégis a kiteljesedés a közösségen belül tud valójában megvalósulni.

A három vizsgált regény elemzésének fényében megállapítható, hogy Bontemps a saját élettapasztalatából merítve vízionál egy autentikus gyermeki karaktert. Ez a karakter egy olyan életutat jár be, amivel a felnőtté válással egy olyan tapasztalatra tesz szert, amit aztán az afroamerikai közösség kulturális örökségévé tesz, illetve abból merít. Bontemps tudatosan emeli be a bibliai trópusokat, melyekkel egyfelől a saját vallási érintettsége, másfelől viszont a gondolatiságának afroamerikai religio-kulturális háttérét jeleníti meg.

Bontemps tehát elsősorban azáltal alapozza meg a fekete gyermeki identitást, hogy a Mély-Delet, az amerikai fekete közösség létrejöttének origóját mint emlékezhelyet mutatja be (lásd *A szomorú arcú fiú*), ahol a traumákat konstruktív, jövőbe mutatóan lehet feldolgozni („létrehozni egy használható múltat”), hogy utána már a fiatalokat a rabszolgaság, a rasszizmus traumája ne mételyezze meg. A vadonnal, a természetbe való visszatéréssel (lásd *Bubber mennybe megy*) a feketék preraciális relevanciáját hangsúlyozza, amely merőben eltér a bőrszín csupán társadalmi kategóriaként való konceptualizációjától. Ilyen módon a vadon antitézise a raciális társadalmi térnek, ezzel elősegítve azt, hogy a fekete gyerekek magukat ne a negatív sztereotípiákkal azonosítsák, hiszen azok többnyire a bőrszín alapján alakultak ki. Végül, de nem utolsó sorban a trombitával, mely a fekete kultúra szimbóluma a közösségben való kiteljesedést állítja a középpontba (lásd *Magányos fiú*). Ezek együttese rajzolja ki Bontemps autentikus gyermekkarakter értelmezését, illetve emlékezetpolitikáját, mellyel az Amerikán belül való helyteremtés a traumafeldolgozás meg tud valósulni.

7. Bibliográfia:

- Allee, Marjorie Hill. 1938. "Books Negro Children Like." *The Horn Book Magazine*, 14 (March-April): 81-87.
- Alexander, Jeffrey C., Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, and Piotr Sztompka, eds. 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.
- Alexander, Jeffrey C., Elizabeth Breese and Ronald Eyerman, eds. 2011. *Narrating Trauma: On the Impact of Collective Suffering*. London: Paradigm Publishers.
- Alvarez, Joseph A. 1998. "The Lonesome Boy Theme as Emblem for Arna Bontemps's Children's Literature." *African American Review*, 32 (Spring): 23-31.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities*. London: Verso.
- Assmann, Aleida. 2008. "Canon and Archive." In *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, edited by. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 97-107. Berlin: De Gruyter.
- Assmann, Jan. 2012. *Cultural Memory and Early Civilization*. New York: Cambridge University Press.
- Baker, Houston A., Jr. 1987. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Best, Wallace D. 2017. *Langston's Salvation. American Religion and the Bard of Harlem*. New York: New York University Press.
- Between The Waters. 2016. "The Culture and Tradition of Hunting in the South: Hunting in the New South, Class and Racial Divides, and Environmental Conservation (Part II)." Accessed April 15, 2022. <https://makinghistorybtw.com/2016/09/03/the-culture-and-tradition-of-hunting-in-the-south-hunting-in-the-new-south-class-and-racial-divides-and-environmental-conservation-part-ii/>.
- Bogle, Donald. 2001. *Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks: An interpretive history of Blacks in American films*. New York: Continuum.
- Bontemps, Arna. 1998. *Bubber Goes to Heaven*. New York: Oxford University Press.

- . 1955. *Lonesome Boy*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- . 1937. *Sad-Faced Boy*. New York: Oxford University Press.
- . 1939. "Sad-Faced Author." *The Horn Book*, 15: 7-12.
- . "The Lonesome Boy Theme." *The Horn Book*, 42: 672-680.
- . 1970. "Why I returned." In *Black Voices: An Anthology of African-American Literature*, edited by Abraham Chapman, 321-332. New York: St. Martin's Press.
- Cannon, Steve, Lennox Raphael and James Thompson. 1967. "A very stern discipline. Interview with Ralph Ellison." *Harper's Magazine*, March: 76-95.
- Clark, Robert. 2019. "A Narrative History of African American Marching Band: Toward A Historicultural Understanding." *Journal of Historical Research in Music Education* 41 (1): 5-32.
- Cone, James H. 1969. *Black Theology and Black Power*. San Francisco: Harper and Row.
- . 1970. *A Black theology of liberation*. Philadelphia: Lippincott.
- Creel, Margaret Washington. 1988. *"A Peculiar People": Slave Religion and Community-Culture among the Gullahs*. New York: New York University Press.
- Dixon, Melvin. 1994. "The Black Writer's Use of Memory." In *History and Memory in African-American Culture*, edited by Geneviève Fabre and Robert O'Meally, 18-27. New York: Oxford University Press.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2007. *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press.
- Dunbar, Paul Laurence. 1913. "We Wear the Mask." In *The complete poems of Paul Laurence Dunbar*, edited by Paul Laurence Dunbar, 71. New York: Dodd, Mead and Co.
- Eyerman, Ron. 2001. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giltner, Scott. 2008. *Hunting and Fishing in the New South: Black Labor and White Leisure after the Civil War*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gray-Rosendale, Laura. 2001. "Geographies of Resistance: Rhetorics of Race and Mobility in Arna Bontemps' Sad-Faced Boy (1937)." In *Alternative Rhetorics: Challenges to the*

- Rhetorical Tradition*, edited by Laura Gray-Rosendale and Sibylle Gruber, 149-165. Albany: State University of New York Press.
- Gürel, Perin and Kelsey Peterson. 2017. "Gaming Brer Rabbit: The Trickster and the Limits of Knowledge." *Journal of Narrative Politics*, 4 (1): 24-36.
- Hale, Grace. 1998. *Making Whiteness*. New York: Vintage.
- Harris, Violet J. 1990. "From Little Black Sambo to Pope and Fifina: Arna Bontemps and the Creation of African-American Children's Literature." *Lion and the Unicorn* 14:108-27.
- Hocker, Cliff. n.d. "U.S. Zulu Connection. The Hampton Example." Accessed April 15, 2022. <http://iraaa.museum.hamptonu.edu/page/U%3ES%3E-Zulu-Connection>.
- Hughes, Langston. 1994. "I too." In *The collected poems of Langston Hughes*, edited by Arnold Rampersad, 46. New York: Vintage Books.
- . 1935. "On the Road." *Esquire*, January: 92-94.
- . 1994. "The Negro Artist and the Racial Mountain." In *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, edited by Angelyn Mitchell, 55-60. Durham and London: Duke University Press.
- Hurston, Zora Neale. 1928. "How It Feels to Be Colored Me." *The World Tomorrow*: 215-216.
- . 1981. *The sanctified church*. Berkeley: Turtle Island.
- James, Charles L. 1998. "Afterword." In *Bubber goes to heaven*, edited by Henry Louis, 75-84. New York: Oxford University Press.
- Kang, Nancy. 2014. "Manchild in the Compromised Land: Intertextuality and Arna Bontemps's "Lonesome Boy"." *Melus* 39 (Winter): 114-139.
- Katz, William Loren. 1997. *Black Indians: a hidden heritage*. New York: Alladin Paperbacks.
- Kőszegi Margit, Berki Márton, Barta Géza. 2018. "A liminalitás terei és idői az európai posztszovjet térben az orosz és szovjet expanziós törekvések tükrében." *Tér és Társadalom*. 32 (4): 31-53.
- Locke, Alain. 1925. "Negro Youth Speaks." In *The New Negro: An Interpretation*, edited by Alain Locke, 47-56. Washington: Albert & Charles Boni.

- , Alain. 1925. "The New Negro." In *The New Negro: An Interpretation*, edited by Alain Locke, 3-18. Washington: Albert & Charles Boni.
- Minter, Daniel. 1998. "A note from the artist." In *Bubber goes to heaven*, edited by Henry Louis, 10-11. New York: Oxford University Press.
- Nicholas, Canaday. 1981. "Arna Bontemps: The Louisiana Heritage." *Callaloo*, no 11/13: 163-169.
- Nichols, Charles H., ed. 1980. *Arna Bontemps-Langston Hughes Letters*. New York: Dodd, Mead & Company.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26 (Spring): 7-24.
- Pavlič, Edward M. 2002. *Crossroads Modernism: Descent and Emergence in African-American Literary Culture*.
- Pilgrim, David. (2000). "The coon caricature". Accessed April 15, 2022.
<https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>.
- Ridington, Robin. 1982. "Telling Secrets: Stories of the Vision Quest" *The Canadian Journal of Native Studies*. 2, (2): 213-219.
- Rody, Caroline. 1995. "Toni Morrison's *Beloved*: History, "Rememory," and a "Clamor for a Kiss"." *American Literary History*, no. 1 (Spring): 92-119.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sale, Maggie. 1992. "Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*." *African American Review* 26, no. 1 (Spring): 41-50.
- Smith, Kimberly K. 2005. "What is Africa to Me? Wilderness in Black Thought from 1860 to 1930." *Environmental Ethics*. 27 (3): 279-297.
- Smith, Katharine Capshaw. 2004. *Children's literature of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shockley, Ann Allen, 1973. "Interview with Arna Bontemps." In *Interviews with Black Writers*, edited by John O'Brien, 3-15. New York: Liveright Publishing Corporation.

- Stepto, Robert B. 1979. *From behind the veil: a study of Afro-American narrative*. Urbana: University of Illinois Press.
- Toll, Robert C. 1974. *Blackening up: the minstrel show in nineteenth century America*. New York: Oxford University Press.
- Turner, Patricia Ann. 1994. *Ceramic uncles & celluloid mammies: Black images and their influence on culture*. New York, NY: Anchor Books.
- van Gennep, Arnold. 2007. *Átmeneti rítusok*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.