
HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

Próza a posztmodern (próza) után

2018

3

HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI	REVUE
SZEMLE	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA	DU CENTRE DE RECHERCHE
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT	DES SCIENCES HUMAINES
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK	DE L'ACADÉMIE HONGROISE
FOLYÓIRATA	DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES Györgyi
főszerkesztő / directrice de la revue
VARGA László
a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction
T. ERDÉLYI Ilona
HITES Sándor
KALAVSZKY Zsófia
KARAFIÁTH Judit
könyvrovat / livres
RÁKAI Orsolya
SŐRÉS Zsolt
SZENTPÉTERI Márton
SZILI József

HUNYADI-ZOLTÁN Emese
technikai szerkesztő / révision des textes

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION
1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tel.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876
E-mail: helikon@btk.mta.hu
<http://www.iti.mta.hu/helikon.html>

2018/3. – LIX. évfolyam	2018/3. – LIX. année
Megjelenik negyedévenként	Revue trimestrielle

Próza a posztmodern (próza) után

Számunk tematikus összeállítása arra a kérdésre keresi a választ, hogy „Mi(lyen próza) jön a posztmodern után?” A folyóiratunkban szereplő bevezető, a két fordításban közölt tanulmány, illetve a szemle rovat írásai azokat a nemzeti – így az amerikai, francia, olasz, orosz, valamint magyar – irodalmakban megjelenő törekvéseket igyekeznek bemutatni, melyek a nemzeti keretben jelentkező posztmodern prózák után, a posztmodern állapotra adott újabb epikai válaszreakciókként értékelhetők, s melyek részben a korábbi – posztmodern – irodalmi hagyományokhoz képest is igyekeznek meghatározni önmagukat.

Számunkat SÁRI B. LÁSZLÓ szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Fiction after postmodern (fiction)

This thematic issue aspires to answer the question: „What (kind of fiction) comes after postmodernism?” The introduction, the two essays in translation and the surveys – of American, French, Italian, Russian as well as Hungarian literary developments – are aimed at presenting the fictional reactions to the postmodern condition after postmodernism, in relation to which some of these trends – at least partially – try and define themselves.

The special issue on fiction after postmodernism was edited by LÁSZLÓ SÁRI B.

THE EDITORIAL BOARD

Prose après la prose postmoderne

Notre numéro thématique voudrait répondre à la question ce qui vient après le postmoderne (en particulier dans la fiction romanesque). L'Introduction, les textes traduits et les études de la rubrique Revue essaient de présenter les tentatives dans les littératures américaine, française, italienne, russe et hongroise et qui peuvent être considérées comme de nouvelles réponses à la condition postmoderne (après les proses postmodernes nées dans les cadres nationaux), et qui, en partie, tentent de se définir par rapport aux traditions littéraires précédentes, postmodernes.

Les études de ce numéro ont été recueillies par LÁSZLÓ B. SÁRI.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TANULMÁNYOK

SÁRI B. LÁSZLÓ

A posztmodern után

A kortárs amerikai irodalom dilemmái

A posztmodern mint korszakfogalom és mint egy írásmód megjelölésére használt terminus kiveszőben van az újdonságok iránt nyitott, mi több, azokra kiéheztetett amerikai irodalmi diskurzusból. A kortárs fejleményekre érzékeny, a jelen dilemmáit mindig is kitüntetett figyelemmel illető próza az Egyesült Államokban érzékenyen reagált, kényszeresen követte, sőt helyenként megelőlegezte azokat a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális változásokat, melyek az ország történetének második világháború utáni alakulását jellemezték. Ekképp a kortárs – így a posztmodern – amerikai prózától sem volt idegen a saját korszerűségére vonatkozó kérdés megfogalmazása, legyen szó akár a témák, akár magának az írásmódnak az időszzerű mivoltáról. Ez a szinte kényszeres törődés a jelennel, illetve az irodalom jelenével az irodalmi tudatosság új szintjét eredményezi, melyet csak fokoz az a tény, hogy – mint azt korábban, ugyancsak a Helikonban a *Kreatív írás az Amerikai Egyesült Államokban* című tematikus összeállításunkban bemutattuk¹ – a kortárs írók java része művészetének és mesterségének gyakorlását a kreatív írásprogramoknak az irodalmi intézményrendszerhez ezer szálon kapcsolódó képzésének keretein belül sajátította el. Az ott tananyagként felhasznált kortárs prózai hagyományokhoz képest igyekszik elsajátítani és saját gyakorlatában felhasználni a mesterségbeli tudást, megragadni az ábrázolni kívánt, általában etnikai alapon meghatározott kulturális tapasztalatot, és megtalálni a saját hangját. Ez a fajta intézményi beágyazottság és – vele szoros összefüggésben – az irodalom piaci logikájának való kiszolgáltatottság együttesen azt eredményezik, hogy a kortárs irodalom korszerűsége leginkább a jelenre való tematikus összpontosításban érhető tetten; keresve is alig találni olyan kortárs szerzőt, aki nem kimondottan kortárs, kurrens témákkal foglalkozik. Részben az újdonság hajsztolásának ebből a fogyasztói kultúra logikájától nem teljesen független, szinte folyamatos kényszeréből származik a kortárs amerikai próza, illetve az újdonságokra reagáló, azokat tudatosan kereső kritika kortárs történeti tudata (vagy helyenként annak hiánya), mely a (közel)múlttól való tudatos elkülönülődésben érhető tetten. Ebben a sajátos történeti helyzetben tehetjük fel hát a kérdést: ha a modernre

¹ SÁRI B. LÁSZLÓ, „A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza”, *Helikon* 61.1 (2015): 3–23.

a posztmodern következett, akkor vajon mi jön a posztmodern után az amerikai prózában?

Ahogy az egy korábbi tanulmányomban Robert Rebein érvelésére támaszkodva bemutatni igyekeztem, az amerikai irodalomtörténet-írás számára, a modern és a posztmodern viszonya sem teljesen egyértelmű, hiszen evolúciós és revolúciós narratívák versenyeznek egymással, átmenetként, illetve szakításként leírva modern és posztmodern egymásra következését.² Mint azt látni fogjuk, nincs ez nagyon másképp a posztmodern és a rá következő, helyenként poszt-posztmodernnek aposztrofált prózai jelenséghalmaz és korpusz esetében sem, ahol is a kapcsolat a posztmodern és a posztmodern utáni próza között nagyrészt a posztmodern amerikai próza meghatározásának függvénye. Egyáltalán nem mindegy, hogy posztmodernen a szinte teljes kortárs amerikai irodalmi szcénát érintő írásmódot és nyelvi tudatosságot értjük, mely egyként van jelen, de más-más módon jelenik meg a különböző prózai csoportosulások poétikájában (az etnikai kánon, a kortárs minimalista, vagy a kimondottan posztmodernnek tekintett alkotók műveiben); vagy egy, az identitáspolitikai térképen elhelyezhető, meghatározott (főleg fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfiakból álló) csoport írásműveinek kánonjára vonatkoztatjuk a kifejezést. Mindkét felfogás mellett sorolhatók érvek, ám az elképzelések adott esetben radikálisan különböző irodalomtörténeti narratívát eredményeznek, s nem csupán abban az értelemben, hogy azok evolúciósak vagy revolúciósak lennének, hanem úgy is, hogy mást és mást tekintenek a kortárs prózáról alkotott elbeszélés utalási tartományának, mást és mást gondolnak az irodalom kortárs kontextuális meghatározottságáról. Ha mégis akad, amiben a legtöbb szerző egyetért, (például, hogy a klasszikus posztmodern prózai paradigma csúcspontja a hetvenes évek közepére esett), az mindenképpen átgondolásra szorul, pontosan azoknak a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális változásoknak a következtében, melyek alapvető módon érintették nem csupán a kortárs amerikai próza beszédmódját, de kulturális jelentőségének változását is.

Egyrészt arról van szó, hogy ahogyan Virginia Woolf elhíresült mondása szerint „az emberi természet 1910 decemberében vagy annak környékén megváltozott”,³ úgy a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett posztmodern is más színben tűnik fel azok számára, akik az amerikai posztmodern prózát a kilencvenes évek elejétől a posztmodern állapotra adott elvetélt és meghaladott, az amerikai fősodor által kisajátított beszédmódként érzékelik. Az amerikai posztmodern prózáról szóló domináns, utólagos narratíva számára ugyanis a posztmodern próza éppen azért szorul átgondolásra, vagy válik egyenesen terhes

² SÁRI B. László, „Mi jön a posztmodern után? – Előtanulmány a kortárs amerikai posztmodern regények kutatásához”, *Literatura* 46.1 (2018): 91–102.; Robert REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2009), 12–15.

³ Virginia WOOLF, „Mr. Bennett and Mrs. Brown”, in: *Selected Essays*, edited and introduction by David BRADSHAW (Oxford: Oxford University Press, 2008), 32–62, 38.

örökséggé, mert egyrészt ironikus beszédmódja tehetetlen az azt visszatükröző, kisajátító fősodorral, a jelentőségben az irodalmi diskurzus fölé kerekedő vizuális kultúrával szemben. Ennek a narratívának az elemei jól felismerhetők a számunkban közölt két írás, McLaughlin kortárs posztmodern-elemzése és Doyle poszt-posztmodernről szóló áttekintésében éppúgy, mint a kritikai és elméleti diskurzust esszéik révén orientáló Franzen, Vollmann és Wallace gondolatmeneteiben.⁴ Másrészt az identitáspolitikai alapokon építkező irodalomtörténeti narratíva szerint éppen a posztmodern prózának az univerzális beszédmódra bejelentett igényeként értelmezett jelöletlen etnicitása válik problémává a nyolcvanas évek óta rendszeresen fellángoló kultúraháborúk kontextusában: az ironia nem csupán hatástalan, de megakadályozza az etnikai identitás kinyilvánítása szempontjából kulcsfontosságú kulturális tapasztalatok politikai szempontból elengedhetetlen, affektív érvényű ábrázolását. A posztmodern prózával szemben felhozott vádak – az ironia kritikai hatékonyságának elvesztése, az érzelmi viszonyulások kialakulásának megakadályozása – együttesen azt eredményezik, hogy a posztmodern próza új keletű törekvéseinek értékelésekor éppen ezeknek a jellemvonásoknak a felmutatására helyeződik a hangsúly. Így értékelheti például a lehetséges irodalomtörténeti narratívák számára utat mutató, kulcsfontosságú kritikai vállalkozás, a posztmodern utáni prózai törekvéseket felvázolni szándékozó Rebein könyve a számára fontos Don DeLillo munkásságának alakulását az etnikai irodalmak irányába tett lépésként, amikor kifejti, hogy az 1997-es *Underworld* című regény inkább tekinthető az olasz–amerikai munkásosztály irodalmához tartozónak, mint posztmodern regénynek.⁵

A kérdés természetesen az, hogy – ahogyan Rebein DeLillóról szóló értékelésének példája is jelzi – ebben a kulturális és politikaiként is jellemezhető közegben hogyan pozicionálták újra magukat a klasszikus posztmodern szerzői, illetve hogyan viszonyultak a posztmodern prózához az irodalmi szcénába frissen belépő alkotók, akik a posztmodernt – már csak saját önazonosságuk vonatkozásai miatt is – kitüntetett viszonyítási pontnak tekintették? A klasszikus posztmodern szerzők esetében a reakciók eltérőek és eltérő mértékűek, legyen szó a kilencvenes években megjelent szövegekről, vagy – mint az itt közölt McLaughlin érvelése kapcsán látni fogjuk – az irodalomtörténeti szempontból is fontos történeti cezúrárt jelző 9/11-es terrortámadás után írott darabokról.

⁴ Jonathan FRANZEN, „Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája”, fordította SÁRI B. László, *Jelenkor* 60.7–8 (2017): 822–836.; David Forster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and American Fiction”, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (New York: Little, Brown & Co., 1997), 21–82.; William T. VOLLMANN, „American Writing Today: A Diagnosis of the Disease”, *Conjunctions* 15 (1990): 355–358.

⁵ Don DELILLO, *Underworld* (New York: Scribner, 1997); REBEIN, Hicks, *Tribes and Dirty Realist: American Fiction After Postmodernism*, 177–178. Rebein érvelése nem teljesen légből kapott, amennyiben maga is a szerző önértékelését idézi, igaz, kritikátlanul. Lásd: Don DELILLO, „The Moment the Cold War Began”, *Observer* (1988. január 4.)

DeLillo esetében a váltást nem is az *Underworld* jelenti igazán, mely éppen a hidegháború sajátos kronotoposzának megteremtésében érdekelt elbeszélést hoz létre, s ami ekképp méltán tekinthető posztmodernnek. A regény pedig – David Forster Wallace, Harold Bloom és mások értékelésével összhangban⁶ – DeLillo addigi pályafutása csúcsteljesítményének. Élesebb – elsősorban a szövegek terjedelmében és stílusában megfigyelhető – váltást DeLillo pályáján a 2003-as *Cosmopolis* hoz, mely egyrészt visszakanyarítja az életművet az annak kezdeti szakaszában fontos testi vonatkozások elmélyült tanulmányozása és az írásmódba való beépítése felé, másrészt egy olyan nemzeti allegória vázolásának irányába, melynek alapja éppen a különbségeiket megőrző, de azonos sorsú testek közössége. DeLillo esetében ennek a nemzeti allegóriának jól kimutatható köze van a 9/11-es terrortámadásnak a regényben időben megelőlegezett emlékéhez: a képzeletbeli manhattani filmforgatáson egymásra halmozódó meztelen testek az áldozatok vizuális ábrázolásának tabuját megtörve igyekeznek felmutatni a közösségi együttlét intimitásából fakadó nemzeti méretű szolidaritás szükségességét. DeLillo azonban beleírja ebbe a közösségbe a globális kapitalizmus képviselőjét, a regény nézőponti szereplőjét, Eric Packert, s ezzel a lépésével felveti a globális kapitalizmus (benne az Egyesült Államok) és a teljes delillói életművön keresztül jelen lévő téma, a terror összefüggéseinek összetett problémáját.⁷

Roth esetében a posztmodernnel szembeni kihívásokra adott válasz ettől eltérő mintázatokot mutat. A 2014-ben visszavonult és az idén elhunyt Roth esetében eleve különböző poétikai konstellációjú műveket találunk az életmű kései szakaszában. A terjedelmesebb művek, mint az *Amerikai pasztorál*, a *Kommunistához mentem feleségül*, valamint az *Összeesküvés Amerika ellen* a történeti nagyelbeszélés és a historiográfiai metafikció kevert sajátosságait mutatják, és javarészt sikeresek. Az életművet záró, az irodalmi kultúra hanyatlásával, a sokszor nárcisztikus személyiségjegyeket mutató, idősödő férfi alakjának eljelentéktelenedésével, a vég feltartóztatathatatlanságával, a posztmodernnel részben szakító *Nemesis*-tetralógia megítélése már vegyesebb képet mutat.⁸ Aho-

⁶ David Foster Wallace háromoldalas magánlevele DeLillónak a Texasi Egyetem Harry Ransom Központjának kiállításán került bemutatásra, a képanyag elérhető: <https://imgur.com/a/887Qn>. Bloom „értékalapú” kommentárja többek között Stephen King 2003-as Nemzeti Könyvalapítvány Életmű Díja kapcsán vált ismertté a *The Boston Globe* hasábjain: Harold Bloom, „Dumbing Down American Readers”, *The Boston Globe* (24th September, 2003).

⁷ Don DE LILLO, *Cosmopolis*, fordította BARABÁS András (Budapest: Libri Kiadó, 2012), 215–220. Vannak persze olyan vélemények is, melyek ezt a gesztust is a nemzeti allegória fehér, középosztálybeli, heteroszexuális szerző általi kisajátítási kísérleteként értelmezik, aki saját kulturális jelentőségének letűnése miatti szorongásából adódóan hadakozik a történeti idő múlása ellen. Lásd: Kathleen FITZPATRICK, *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2006), 201–202.

⁸ Philip ROTH, *Amerikai pasztorál*, fordította SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999); Philip ROTH, *Kommunistához mentem feleségül*, fordította SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000); Philip ROTH, *Összeesküvés Amerika ellen*, fordította SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006); Philip ROTH, *Szellem el*, fordította NEMES Anna (Budapest: Európa Könyv-

gyan arra korábban egy, a *Kiégés* című kisregényt értelmező írásomban utaltam, ez azért lehet, mert a posztmodern és az etnikai irodalom határán alkotó Roth tulajdonképpen kilép mind a zsidó-amerikai, mind a posztmodern szerző szerepei által biztosított keretek közül, és egzisztenciális alapokon kíván elszámolni annak az irodalomnak és szerzői szerepnek az örökségével, melynek gyökereit szinte kizárólagosan az európai hagyományban látja.⁹ Roth leszámolása saját posztmodern szerzőségével egyben a lemondás gesztusa is az irodalmi kultúráról, vagy még pesszimistább értelmezésben: visszatekintés az irodalmi kultúra halálán túlról magának az elmúlás tényének a banalitására, melyet a *Kiégés* utolsó lapjain Simon Axler csehovi módon táltalt öngyilkossága jelez. Roth tehát nemcsak a saját szerzőségével vet számot, de a posztmodern prózán túlról hirdeti annak szomorú végét.

A leginkább következetes posztmodern életmű azonban mégis csak Thomas Pynchoné, aki úgy képes reagálni a posztmodern prózát érő kihívásokra, hogy nem, vagy csak alig igazít irodalmi programján és szövegei poétikáján. Ezek az életművön belüli elmozdulások inkább hangsúlyeltolódásként, a pynchoni szöveg univerzum belső tektonikus mozgásaiként hatnak még akkor is, ha Diana Beneával egyetértve azt kell mondanom, hogy az 1990-es *Vineland*, a Kalifornia-trilógia második darabja óta jól észrevehetően jelen van és egyre hangsúlyosabb az az etikai irányultság, melyet a kritikusok már a poszt-posztmodernnek keresztelt próza sajátosságaként tartanak nyilván. Ahogy azt a *Kísérleti fázis* című Pynchon-regényt értelmező Benea többekkel egyetemben megjegyzi, ez az irányultság elsősorban a család és a közösség iránti törődés, az alteritás helyeinek növekvő láthatósága, a másikkal fűződő viszonyunk politikai feltételrendszerének tudatosítása, a felelősség etikájának kibontakozása, valamint a társadalmi igazságosság és a morális kötelesség iránti élénk érdeklődés motívumaiban ölt testet Pynchon kései szövegeiben.¹⁰ Érdekes módon ez a belső elmozdulás nem jár együtt magának az irodalmi megszólalásmóddal az alapvető megváltozásával, hiszen domináns marad az ironikus hangvétel, még akkor is, ha az irónia maga funkcióváltáson megy keresztül: immár nem a rendszer megismerhetetlenségének kiszolgáltatott egyén atomizálódásából következő paranoia egy funkciója,

kiadó, 2009); Philip ROTH, *Düh*, fordította NEMES Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009); Philip ROTH, *Kiégés*, fordította NEMES Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010); Philip ROTH, *Nemesis*, fordította NEMES Anna, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010).

⁹ Lásd: SÁRI B. László, „Dráma, narráció: elmondás és lemondás Philip Roth *Kiégés* című regényében”, *Jelenkor* 61.7–8 (2018): 870–877.

¹⁰ Diana BENEÁ, „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s *Bleeding Edge*”, *B.A.S.* 21 (2015): 143–151. Benea a következő szövegekre hivatkozik: D. COWART, *Thomas Pynchon and the Dark Passages of History* (Athens: University of Georgia Press, 2011), 4.; Frank PALMERI, „Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics”, *Postmodern Culture* 12.1, hozzáférés: 2018. 12. 01., <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.901/12.1palmeri.html>; Robert E. KOHN, „Pynchon’s Transition from Ethos-Based Postmodernism to Late-Postmodern Stylistics”, *Style* 43.2 (Summer 2009): 194–214, 204.; Martin Paul EVE, „Thomas Pynchon, David Foster Wallace and the Problems of ‘Metamodernism’: Post-Millennial Post-postmodernism?”, *C21 Literature: Journal of 21st Century Writings* 1 (2012): 7–25, 10.

mely az elidegenedésről, a koherens, autonóm én központvesztéséről tanúskodik,¹¹ hanem egymás ellen igyekszik kijátszani a különböző társadalmi hatóerőket, melyek az egyén és a közösség kialakulásának gátjává válnak. Ahogy Benea hosszasan sorolja, a *Súlyszivárvány* utáni összes Pynchon-regény a család és a közösség utópisztikus elképzelése felé gravitál: a *Vineland* utolsó szava a „home”, a *Mason & Dixon* esetében a mitikus Amerika képét elképzelő Mason-fiakkal is hasonló a helyzet, ahogyan az *Against the Day* vagy a *Beépített hiba* zárlatában is reményteli, formálódóban lévő közösségekkel találkozhatunk.¹² Más kérdés persze, hogy például a *Beépített hiba* időkeretén kívül eső, a záróképben megidézett vágyakat ellehetetlenítő történelmi események jelzik az egyéni vágyak nagyon is tudatosan megválasztott tárgyainak és a közösség létrejöttének elérhetetlenségét – a regény világán kívül a történelmi időben. A hetvenes évek olajválsága, a szabad szerelem pornográfiaként történő gazdasági kisajátítása, a drogháborúk, a rendőri brutalitás erősödése, a Watergate-ügy és Reagan kérdőjelezi meg mindazt, amire Larry „Doc” Sportello vágyik Pynchon könnyedsége ellenére is tanulságos, elrettentő meséjében a hatvanas évek végéről.¹³ Így az ironia nem a megértést aláásó, végtelenül elbizonytalanító és mindent megkérdőjelező retorikai alakzat a „poszt-posztmodern” Pynchon-regények esetében, hanem a kijózanító történelmi tudás fricskája a fikció által fenntartott és ápolt, utópikus elképzelésekkel szemben. Ekképp Pynchon historiográfiai metafikciós szövegei – a műfaj bevett kódjaival összhangban – egyszerre tartanak igényt egy adott történelmi kontextus megidézése révén a referencialításra, és játszanak el egy adott korszak történelmi esetlegességével.

Mindezt azért fontos kiemelni, mert egyes elképzelések szerint – így az itt közölt Robert L. McLaughlin szerint is – a határvonal a posztmodern és azt követő, jobb híján poszt-posztmodernnek keresztelt prózai vonulat között éppen a referencialitáshoz fűződő viszony kérdésében húzható meg.¹⁴ Azonban McLaughlin szerint sem éles határvonalakról, hanem inkább fokozati különbségekről van szó, és ez nem csak Pynchon vagy a McLaughlin által emlegetett Richard Powers vagy Dennis Johnson esetében van így, de a klasszikus posztmodern prózára következő, a posztmodernnel szemben elégedetlenségüket kifejező alkotógeneráció ese-

¹¹ BENEÁ, *Post-Postmodern Sensibility*, 143.

¹² Uo., 149. THOMAS PYNCHON, *Súlyszivárvány*, fordította SZÉKY János (Budapest: Libri Kiadó, 2009); THOMAS PYNCHON, *Vineland* (New York: Little Brown, 1990); THOMAS PYNCHON, *Mason & Dixon* (New York: Henry Holt and Company, 1997); THOMAS PYNCHON, *Against the Day* (New York and London: Penguin Press, 2006); THOMAS PYNCHON, *Beépített hiba*, fordította FARKAS Krisztina (Budapest: Libri Kiadó, 2013); THOMAS PYNCHON, *Kísérleti fázis*, fordította Gy. HORVÁTH László (Budapest: Libri Kiadó, 2015).

¹³ PYNCHON, *Beépített hiba*, 488–489, 490–491.

¹⁴ ROBERT L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, in *Fiction's Present: Situating Narrative Innovation*, ed. R. M. BERRY and Jeffrey DI LEO (Albany: State University of New York Press, 2008), 101–117.; ROBERT L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodernism”, in *The Routledge Companion to Experimental Fiction*, eds. JOE BRAY, ALISON GIBBONS, and BRIAN McHALE (London: Routledge, 2012), 212–223.

tében is. Annak tekintetében, hogy a poszt-posztmodern szerzői milyen válaszokat adnak a posztmodern dilemmákra, általában két paradigmatis eseten, David Foster Wallace és Jonathan Franzen próbálkozásait szokás emlegetni, de megkockáztatom, hogy a poszt-posztmodern kísérletek száma bővíthető William T. Vollmann, Jonathan Safran Foer és Michael Chabon elképzelései mentén, miközben a poszt-posztmodern elköteleződés legharcosabb képviselője, David Eggers inkább csak irodalomszervezői, kulturális és politikai aktivizmusa révén járult hozzá a poszt-posztmodern szövegek előtérbe kerüléséhez.

Két okból kerülhetett Wallace és Franzen az érdeklődés homlokterébe: egyrészt programjuk megvalósítása nem csupán fikciós prózájukban jelenik meg, de esszéikben expliciten is megfogalmazzzák elképzeléseiket. Továbbá Wallace irodalmi hatása, Franzennek pedig a fősodorba kerülésével megnövekedett ázsiója magyarázhatja, miért őket tünteti ki megkülönböztetett figyelemmel a kritika. Szükségtelen részletesen taglalni Wallace és Franzen irodalom-, kultúr- és médiatörténeti érveléseit, hiszen bőségesen találni ehhez adalékokat az itt fordításban közölt szövegekben. Most csak azt emelném ki, hogy érvelésük számos ponton érintkezik: a posztmodern elitirodalom csúcsra járatásával párhuzamosan a technikai médiumok kisajátították a posztmodern beszédmód legfontosabb trópusaként értett ironiát (Wallace), s azt a konzervatív értékek szolgálatába állították (Wallace), ellehetlenítve ezzel annak kritikai funkcióját (Wallace és Franzen), s így a posztmodern ironia (Wallace) és az elektronikus média (Franzen) az érzelmek kinyilvánításának kerékkötőjévé válik. Nem az érvelésük hasonlósága, hanem a helyzetértékelésre adott esztétikai válaszreakciók azok, melyek éles cezúrát vonnak az egyébként szoros barátságot ápoló íróársak közé. Wallace esetében a prózai törekvések irányultsága leginkább a szubjektumba befelé mutat, vagyis még a főművének tartott (magyarul éppen most megjelent) rendszerregényében, a *Végtelen tréfában* is a szereplők belső lelki történései, kapcsolataik mikrodinamikája érdeklik elsősorban – nem függetlenül annak az egységes nemzeti kronotoposznak a globális kapitalizmus kultúrája által történő megbontásától, melyet a regényben az észak-amerikai kontinensen (Mexikóból, Kanadából és USA-ból) létrejövő szuperállam, a lasch-i önimádat kultúráját jelölő O.N.A.N., valamint az „organizált és neutralizált amerikai nemzetek jövedelemnövelő szponzorált ideje”, vagyis a numerikusan előrehaladó, lineáris történeti idő reklámcéllal történő felvásárlása jelez. Ez az, ami a szubjektumok közös, de legalábbis egymással megosztható történelmi és kulturális tapasztalatának biztosítéka kellene, hogy legyen.¹⁵ Tehát Wallace prózájának téje a szubjektum külső és belső érzelmi egyensúlyának megteremtése és megtartása, illetve az érzelmi egyensúly megbomlásának ábrázolása. Erre utal a regény első fejezetében, a történet zárataként Hal Incandenza teljes testi-fizikai összeomlása, a környezetével történő kommunikáció-

¹⁵ David Foster WALLACE, *Végtelen tréfa*, fordította KEMÉNY Lili és SIPOS Balázs (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 231.

ra való képtelensége, miközben végig magabiztosan fenntartja megfigyelői és elbeszélői pozícióját, vagy a regény zárlatában az önfeláldozó Don Gately belső szenvedése, hogy gyógyult drogfüggőként vissza tudja utasítani az önfeláldozó magatartása miatt szerzett fizikai sérülésekre kapott fájdalomcsillapítókat.¹⁶ A szöveg mestertrópusává így az addikció válik, mert részben a terjedelemből, részben a mondatszerkesztésből következően a *Végtelen tréfa* is mintha magához szeretné láncolni olvasóját, s az ironia és a tömegmédia ellenszereként mutatná fel a kényszeres, addiktív olvasást.¹⁷

A szöveg terjedelme Franzen esetében is kulcsfontosságú, s nem csupán azért, mert – csípős nyelvű internetes kritikusi szerint – Franzen úgy tartja, érzelmeket csak hatszáz oldal terjedelemben lehet kifejezni.¹⁸ Ezeknek az érzelmeknek a kifejezése azonban Franzen esetében nem a szubjektumba befelé irányuló szövegkonstrukciókat eredményez, hanem éppen ellenkezőleg: mintha a privát, az intim és publikus szféra ellentmondásai iránt szenvedélyesen érdeklődő, és legutóbbi műveiben a posztmodern elbeszéléstechnikai eszköztárat egy újfajta realista elbeszélés keretein belül működtető Franzent nem a szubjektum és a személyiség belső körei, hanem a külvilággal való traumatikus találkozása érdekelné – a találkozásé, ami a megszágyenülésben csúcsosodik ki. Vagyis Franzennél a posztmodern poétika meglehetősen hagyományos elbeszélésmódoknak és lélektani képleteknek alárendelve jelenik meg, s talán éppen ezért nem véletlen, hogy monográfusa Franzent már kötete címében is a posztmodern végére (és nem a poszt-posztmodernhez, vagy a kései posztmodernhez) pozicionálja, még akkor sem, ha Franzen a posztmodern intellektuális örökségétől és a kulturális fősodortól (legalábbis látszatra) egyenlő távolságot igyekszik tartani.¹⁹ Ha Franzent mégis kapcsolatba kellene hozni a posztmodernnel és a poszt-posztmodernnel, akkor előbbihez a formai tudatosság, utóbbihoz a társadalmi valóság megjelenítésének makacs és kitartó, ám politikai kérdésekben feltétlenül az el nem kötelezettség látszatát fenntartani vágyó igyekezete²⁰ révén lenne lehetséges. Kései regényeit általában a műfaji kódok magabiztos használata és keverése, a mesteri történetészítés és a politikailag megosztó tartalmi elemek jellemzik. Az olvasás kényszerét Franzen esetében nem is mindig magukban a szövegekben kell keresnünk, hanem a szerző

¹⁶ Uo., 16–20, 832, 899.

¹⁷ Wallace mondatszerkesztésének, úgyis mint írói törekvésének alakulástörténetéről lásd: Simon DE BOURCIER, „‘They all sound like David Foster Wallace’: Syntax and Narrative in *Infinite Jest*, *Brief Interviews with Hideous Men*, *Oblivion* and *The Pale King*”, *Orbit: A Journal of American Literature* 5.1 (2017): 1–30.

¹⁸ Allison FLOOD, Jonathan FRANZEN: „Twitter is the ultimate irresponsible medium”, *The Guardian* (7th March, 2012), hozzáférés: 2018. 12. 01., <https://www.theguardian.com/books/2012/mar/07/jonathan-franzen-calls-twitter-irresponsible>.

¹⁹ Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* (New York: Continuum International Publishing Group, 2008).

²⁰ Franzen elkötelezetlenségéről lásd: Colin HUTCHINSON, „Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement”, *Critique* 50.2 (2009): 191–207.

által magabiztosan menedzselte mediális jelenléte, és időről időre fellángoló botrány és szenzáció biztosítja számára a figyelmet, melynek toposzait Franzen maga is felhasználja elbeszéléseiben, ezzel biztosítva a posztmodern rendszerregényre is jellemző központi allegória tanításának közérthetőségét.²¹

Mind Wallace, mind pedig Franzen tehát a posztmodern ironián túlra igyekeznek eljutni, ám irányultságuk eltérő: Wallace útja a poszt-posztmodern affektusba befelé, Franzené pedig a tömegmédia kódjaival átítatott realizmus irányába, kifelé vezet a posztmodernből. A harmadik, poszt-posztmodern paradigma kapcsán emlegetett szerző, Vollmann munkássága már csak azért is lehet érdekes, mert egyrészt szakít a posztmodern rendszerregény allegóriájának központi trópusával, s Wallace-hoz hasonlóan egyfajta sűrű leírásra törekszik, mely Wallace-szal ellentétben nem a szubjektumba befelé irányul, hanem a másikat célozza. Vollmann-nak ez a törekvése már egészen korán megmutatkozik, s kalandos élet-történetének újságírói teljesítményét éppúgy jellemzi, mint fikciós és nem-fikciós prózáját. Vollmann már egy 1990-es, szenvedélyes manifesztóban is arról ír, hogy az írás feladata a másik megismerése, s ebben az érzelmek, az „Én” és a „Másik” egyenrangúságának, az emberi problémák ábrázolásának fontosságát, a megoldási lehetőségek keresését, az írás témájának kimerítő ismeretét, az igazság létezésébe vetett hitet, és a mások javára történő cselekvés fontosságát emeli ki.²² Ez a szenvedély vezérli Vollmann délszláv háborúról szóló tudósításait, melyek nem hajlandók a pártosság jegyében, egy már eleve létező narratíva mentén beszámolni az eseményekről.²³ Ahogyan zsurnalisztikai műveinek egyik kommentátora fogalmaz: „Vollmann – aki a történet egyik rejtélyes elemeként, semmint egyszerű krónikásaként jelenik meg – fáradhatatlanul a pszichológiai, hangulati, és más, nehezen megragadható elemekre összpontosít, melyek együttesen adják ki azt, amit ő »az egymáshoz kapcsolódó motívumok szerkezetének« nevez.”²⁴ Bár Vollmann fikciós nyelve összetettebb, kísérletibb jellegű a helyenként banális és lakonikus megállapításokat tartalmazó zsurnalisztikai nyelvhasználatánál, melyet nála a tények és az igazságok kinyilatkoztatások hiánya jellemez, az, amit „kap-

²¹ Erről lásd az összeállításunkban közölt McLaughlin-szöveg megjegyzését: Robert L. McLAUGHLIN, „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century”, *Narrative* 21.3 (October 2013): 284–295, 286. Hasonló retorikai tendenciákat mutat Eggers fikciós prózája is, ám egészen más jellegű elkötelezettséggel. Lásd például utópisztikus információtechnológiai tanmeséjét: Dave EGGERS, *A Kör*, fordította: NEMES Anna, (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016).

²² William T. VOLLMANN, „American Writing Today: A Diagnosis of the Disease”, *Conjunctions* 15 (1990): 355–358, 358. A szöveg által megfogalmazott imperatívuszok többsége kitüntetett fontossággal bír a poszt-posztmodern szerzők nagy része számára is.

²³ Ezt helyezi William Roberts és Fiona Giles az Eason-Webb skálának az etnográfiai realizmus és a kulturális fenomenológia pólusai közé eső szakaszán a legközelebb a kulturális fenomenológiához, melyen túl ott kísért a szubjektív újságírás romantizmusának veszélye. Lásd: William ROBERTS, Fiona GILES, „Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism”, *Literary Journalism Studies* 6.2 (Fall 2014): 100–117.

²⁴ Matthew THOMPSON, „Outrider: William T. Vollmann, Tony Tanner, and the Private Extremes of Anti Journalism”, *Literary Journalism Studies* 3.1 (Spring 2011): 74–95, 79.

csolódó motívumok szerkezetének” nevez, fontos belátásokkal szolgálhat fikciós művei értelmezésekor. Különösen így van ez a *Europe Central* esetében, melynek fikcionalitását Vollmann éppen a tények ismeretének bizonygatásával akarja alátámasztani, egyenlő távolságot kívánva ezzel tartani mind a nem-fikciós műfajoktól, mind pedig a kortárs posztmodern fikció tényekkel saját kénye-kedve szerint bántó gyakorlatától.²⁵ Vagyis Vollmann fikciós prózája igyekszik mindentől ugyanannyira elhelyezkedni: a szerző gondosan szétválasztja saját életművén belül a nem-fikciós írásait, mint amilyen például az erőszak történetét dokumentáló és morális következményeit firtató esszékből és esettanulmányokból álló, monstros méretű *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts On Violence, Freedom and Urgent Means*, valamint újságírói tevékenységét, fikciós prózáját, mint amilyen a *Europe Central*, mégpedig annak módja szerint, hogyan közelítenek a szövegekben megfogalmazott igazság kérdéséhez.²⁶

Ennél az életművön belüli, műfaji jellegű távolságtartásnál is fontosabb azonban annak a módja, ahogyan Vollmann fikciós prózája távolságot tart a posztmodern fikció beszédmódjától és más, realista törekvésektől a kortárs irodalomban. A *Europe Central* írásmódja adja meg a mikéntre a választ, mert ahogyan a nem-fikciós prózájában Vollmann elsősorban a szerző megélt élettörténete, ennek a tapasztalnak a narratív leképezése, illetve írott elbeszélő szövegbe való megszerkesztése közötti feszültséget dramatizálja, mely – a lejeune-i autobiográfiai szerződés értelmében – ragaszkodik a megélt élettörténet igazságához,²⁷ addig a *Europe Central* – melynek egyik központi alakja Sosztakovics – „azt hangsúlyozza, hogy mit érzett Sosztakovics, nem pedig azt, hogy mit tett. [Ezek az epizódok] pszichológiai történetet, nem pedig parabolát adnak ki.”²⁸ Vagyis Vollmann történeteiben a pszichológiai narratíva nem a didaktikus célokat szolgáló allegóriának alárendelve jelenik meg, mint Eggersnél vagy éppen Franzennél, hanem azt célozza – és ez fontos különbség nem-fikciós és fikciós szövegei között –, hogy a tényeken túl mutasson fel valami olyan igazságot, melyhez egy olyan történeti téma esetében, mint a második világháború vagy az azt megelőző európai történelmi események, nincs, vagy nem lehet hozzáférésünk. Azonban Christiensen értelmezésével ellentétben nem csupán afféle történelmi jóvátételről van szó, arról, hogy „a politikai megfontolásokból intim érzelmek nélküli, embertelen zeneszerzővé vált Sosztakovicsot” Vollmann „kerek karakterként” teremti újjá, akinek „akár

²⁵ Uo., 89.

²⁶ William T. VOLLMANN, *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts On Violence, Freedom and Urgent Means* (San Francisco: McSweeney’s Publishing, 2003); William T. VOLLMANN, *Europe Central* (New York: Viking Press, 2005). Thompson egyenes „értelmiségi nomádnak” nevezi Vollmann, aki nem tud egyetlen területen megmaradni, s folytonosan kérdőre vonja nemcsak azokat a műfajokat és diskurzusokat, melyek keretei között dolgozik, de saját magát is. THOMPSON, *Outrider...*, 92.

²⁷ Toon STAES, „The Fictionality Debate and the Complex Texts of Richard Powers and William T. Vollmann”, *Neophilologus* 98.2 (Ápril 2014): 177–192, 190.

²⁸ Peter G. CHRISTIENSEN, „Shostakovich in Love: William T. Vollmann’s *Europe Central*”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 40.1 (Spring 2007): 97–108, 99.

volt, akár nem nagy szenvedély az életében, rászolgált, hogy legyen neki.”²⁹ Ha nem inkább arról, hogy a regény azt a folyamatot követi nyomon, ahogy a privát (szerelmi) szenvedély és a politikai cselekvés lehetőségeinek egy lehetséges kapcsolódási pontja feltárul, és nem csak Sosztakovics történetében, hanem a többi szereplőében is, hangsúlyozva azok fiktív mivoltát. Ezek a fiktív történetek aztán azt a célt szolgálják a *Europe Central* lapjain, hogy elbizonytalanítsák a történeti emlékképződés és a történetírás által alkalmazott narratív sémák révén előállt magabiztos történeti tudást, mely maga is fikciós eljárások eredménye. Ezt a Vollmann által alkalmazott fikciós eljárást mutatja be a sztálingrádi ütközettel kapcsolatban Florian Schwieger, aki amellett érvel, hogy Vollmann regénye nem csupán a történeti cselekvőképeség etikai alapjait vizsgálja, de szövege „dekonstruálja a történeti megalkuvás és a történetírói apologetika szolgálatába állított történeti determinizmus fogalmát”,³⁰ s ezzel számos, Sztálingrád köré felépült mítosz lebontására tesz kísérletet. Vagyis a realista elbeszélésmód nemhogy nem enged utat a kulturális mítoszképződésnek és a didaktikus célt szolgáló allegória megképződésének, hanem a regény – címének megfelelően – azt a hálózatot kívánja bemutatni, mely át- meg átszövi és meghatározza a korabeli, egyéni, politikai döntéshozatalok közegét. Vollmann ezen írói törekvése így mind Wallace, mind az egymással eltérő politikai meggyőződésük ellenére is számos hasonlóságot mutató Eggers és Franzen írásmódjával szembeállítható: amit Wallace az énen belül keres, azt Vollmann azon kívül, a másokban igyekszik megtalálni; a pszichológiai realizmus eszköztárát egyként didaktikus célok érdekében használó Eggersszel és Franzennel szemben pedig éppen a didaxis lebontására tesz kísérletet.

A poszt-posztmodernnel társított másik két kortárs amerikai szerzőt is jellemezhetjük azzal a fajta történeti érdeklődéssel, mely Vollmann munkái esetében megfigyelhető, de írásmódjuk hangsúlyosan fiktív, posztmodern retorikai alakzatokat előtérbe állító jellege élesen el is különíti őket Vollmann történeti irányultságú írói programjától. Ebből a szempontból egyáltalán nem véletlen, hogy mind Chabon, mind pedig Foer zsidó-amerikai szerzők, akik egyként vállalják fel a történeti múlttal és a posztmodern örökséggel való számvetést, méghozzá a posztmodernhez kapcsolódva a historiográfiai metafikció³¹ írásmódjának átgondolása révén. Ilyen mű Michael Chabonnak a historiográfiai metafikció (a holokauszt alternatív történetének) testébe különböző műfajokat integráló *Jiddis rendőrök szövetsége* című regénye, vagy újabban a fiktív történeti memoár kódjait kiforgató, az etnikai identitás mindenféle esszencialitását megkérdőjelező *Ragyog a Hold*.³²

²⁹ Uo., 107.

³⁰ Florian SCHWIEGER, „‘Loyalty gleaming, guns screaming’: William T. Vollmann’s *Europe Central* and the Memory of Stalingrad”, *War, Literature & The Arts: An International Journal of the Humanities* 23.1 (2011): 228–251, 230.

³¹ Linda HUTCHEON, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988).

³² Michael CHABON, *Jiddis rendőrök szövetsége*, fordította: M. NAGY Miklós (Budapest, CartaPhilus Kiadó, 2012); Michael CHABON, *Ragyog a Hold*, fordította: PÉK Zoltán (Budapest: 21. Század Kiadó, 2017).

Chabon – ahogy az őt egy generációval később követő Foer is – az amerikai zsidó irodalmi hagyományokban gyökerező humort ötvözi a posztmodern szövegalkotási eljárások játékoságával, s mindehhez végletesen komoly témákat társít: a történeti elbeszélés, a trauma és az emlékezés égető kérdéseit. Az eredmény minden esetben egy, az érzelmi hangoltságot széles spektrumon mozgató, innovatív eszközöket alkalmazó elbeszélés, mely hangsúlyosan fiktív státusa ellenére is számot tart az olvasó értelmi és érzelmi involválódására a történetben, azok kognitív bizonytalanságai ellenére, vagy talán éppen azokkal együtt. Chabon és Foer is olyan poszt-posztmodern szövegeket írnak, melyekben a realista nagyelbeszélések megkérdőjelezése nem jár feltétlenül együtt azok lehetséges hatásainak mindenáron való felfüggesztésével, a szöveg és az olvasó egymástól való eltávolításával, viszonyuk emocionális kiüresítésével. A posztmodern poétika metafikciós rétege maga is részévé válik a történetvilágnak, s ebben nagy szerepe van a különböző zsidó (irodalmi) hagyományok megidézésének és integrálásának. Így Chabonnál a holokauszt alternatív története a *Jiddis rendőrök szövetségében* nem a történeti esemény (fiktív) tagadása, hanem a második világháborús amerikai szerep (nem-)vállalás a holokauszt megakadályozásában és a zsidó-amerikai identitás és vallás kapcsolatainak műfaji kódokba csomagolt értelmezése. A *Ragyog a hold*, a fiktív és a valós határait pedzegető, kvázi önéletrajzi-családi ihletésű emlékirat-regény ellenben ízig-vérig elitirodalmi mű, ami egy mozaikcsalád történetét követi a második világháború előtti, dél-philadelphiai nyomornegyedektől a nyolcvanas évek végéig, az elbeszélőt örökbe fogadó nagypapa San Franciscóban bekövetkezett haláláig. A szerzői előszó játékos, posztmodern-metafikciós felütésének ironiája, miszerint „ragaszkodtam a tényekhez, kivéve, amikor a tények nem voltak hajlandóak idomulni az emlékezethez, az elbeszélői szándékhoz vagy az általam előnyben részesített igazsághoz,”³³ a posztmodern elvárásokkal felvértezett olvasón csattan. Azon az olvasón, aki minden alapesetben távolságtartásnak minősülő, elvileg kizökkentő effektusként működő lábjegyzetes megjegyzés, illetve bennfentesnek ható kulturális összekacsintás ellenére kénytelen észrevenni, hogy egy magával ragadó, világ- és kultúrtörténetbe ágyazódó, sokszereplős memoár csapongó történetének szövevényes alakulását kénytelen követni. Még a bőséges intertextuális utalások, mint Pynchon *Súlyszivárványa* vagy Salinger történetei sem valami rejtélyes szubtextusra utalnak, hanem a nagypapa történetét kutató, szerzői hasonmás, Mike Chabon fontos olvasmányélményei, melyek segítik a megértésben, s ekként állnak a *Ragyog a hold* előképeként. Az elbeszélés leképezi azt a folyamatot, amelynek során, ahogyan a memoáriró, úgy az olvasó is fejezetről fejezetre tanul, bár ez elsősorban nem kognitív természetű felismerések sorozataként, hanem folyamatos és fokozatos megismerésként írható le inkább, ami a javarészt töredékként, az emlékezet apró, fájó szilánkjáiként felkinált életpépítőkkel és életeseményekkel való elbeszélt találkozást jelenti.

³³ CHABON, *Ragyog a hold*, o. n.

A memoár megírása is hasonló folyamatként tételveződik, melynek során nem is a múltbéli igazságok feltárása, vagy a felbukkanó emlékfoszlányok fiktív vagy éppen hamis mivoltának megállapítása, esetleg a reflexió eltávolító gesztusa a hangsúlyos, hanem a cselekvés által megőrzött hit, melynek magva nem valamiféle meggyőződés vagy igazság, vagy zsidó szerzőről és zsidó szereplőkről lévén szó az identitás, hanem a ragaszkodás – egy döntéshez, egy másik emberhez. Ezt a nagyapa élettörténetében megragadott vezérmotívumot érvényesíti az elbeszélő is, aki maga is folyamatosan beavatja az olvasót az írással kapcsolatban felmerülő (posztmodern) dilemmáiba és az azokat feloldó döntéseibe. Lehet-e, kell-e alkalmazni a párbeszédes formát az elbeszélésben (igen), szükség van-e az élettörténet lehetséges jelentéseinek metaforikus kidomborítására (nem, sőt el kell azokat bizonytalanítani) stb., majd – a nagyapa csökönyösségével – eltekint a túlzott, a történetet felfüggesztő vagy azt kisiklató reflexióktól. Chabon elbeszélője kitart döntése mellett, hogy emlékirat szülessen, s hogy a szöveg csak a nagyapa történetét és az elbeszélőnek a történet rekonstrukciójával és formába öntésével kapcsolatos érzelmeit, a gyászmunka elvégzésével áthagyományozódott lelki örökséget regisztrálja. Vagyis nem posztmodern módon szét-, hanem jól megírt poszt-posztmodern memoár a *Ragyog a hold*, mely még a tengelyében álló, a zsidó identitás mindenféle esszenciális meghatározottságát szétfeszítő, kézenfekvő élethazugság iránt is megértéssel viseltetik, hiszen a szöveg elsődleges szándéka nem valamiféle lappangó titok leleplezése, hanem az emlékek darabkáinak összeszedetegetése – ha tetszik: a történetek szilánkjainak óvatos eltávolítása a szinte kivétel nélkül valamilyen szomatizált lelki nyavalyába belepusztuló családtagok testéből. Mi több, a családtörténettel párhuzamosan kirajzolódik az Egyesült Államoknak a náci Németország megszállásával összefonódó, dicstelen hidegháborús története, a Hold és a világűr meghódításáért folytatott verseny, a rakétaőrültek legtisztább idealizmusának, a politika és az üzlet számító világának furcsa elegye, melyet a regényben ugyanolyan hideg, ezüstös fénnel világít be a Hold, mint a fiktív Chabon család történetét.

Hogy mennyire hasonló módon működik a posztmodern dilemmákkal szintén szembesülő Foer *Minden világgal* című elbeszélése másfél évtizeddel korábbról, de irodalomtörténetileg egy generációval későbből, arról tanúskodik, hogy a zsidó etnikai irodalmi hagyomány és a posztmodern, illetve a poszt-posztmodern története erős összefonódásokat mutat. Legalábbis ami a szövegek nyelvi, próza-poétikai megoldásait és azok affektív és kognitív vonatkozásait illeti,³⁴ még akkor

³⁴ Erről lásd: Alan L. BERGER, „Unclaimed Experience: Trauma and Identity in Third Generation Writing about the Holocaust”, *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.3 (2010): 149–158. Berger a posztmodernhez és a mágikus realista írásmódhoz fűződő kapcsolatot az egyik lehetőségnek tartja a holokausztról író, harmadik generációs túlélő számára, és kiemeli, hogy míg a második generáció elsősorban személyek közötti pszichológiai kapcsolatokon és teológiai kérdéseken keresztül közelített a holokauszt történetéhez, addig a harmadik generáció számára – és ez Foer regénye esetében is fontos lesz – a tárgyi emlékekkel szembesül, az őket értelmező emlékek hiányában. Uo., 149–150.

is, ha a múlthoz és annak rekvizitumaihoz való viszony a két szerző esetében – éppen generációs okokból – teljesen eltérő mintázatot követ. Gerd Bayer a holokauszt utáni harmadik generáció filmjeit vizsgáló tanulmányában fontos megfigyeléseket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy ennek a generációnak a tagjai hogyan lépnek túl az úgynevezett poszt-emlékezet második generációs paradigmáján. A Marianne Hirsch elképzeléseit tovább gondoló érvelése szerint a harmadik generáció filmjei (és érvelését kiterjesztve: irodalmi alkotásai) esetében jól megfigyelhető az a tendencia, hogy kevésbé sürgető a holokauszt részleteinek folytonosan az emlékezet előterében való tartása, illetve hogy a hangsúly történetileg a múlttól egyre inkább a jövő generációi iránt érzett etikai felelősségérzet irányába mozdul el. Bayer azt állítja, hogy míg – ahogyan Hirsch is kimutatta – a második generáció képviselőinek filmjei egy alapvetően emlékezetpolitikai célokat szolgáló esztétika kimunkálásán fáradoznak, addig a harmadik generációt a múlt és a jelen kapcsolata, a múlt lehetséges jelenbeli vonatkozásai és ennek etikai vetületei érdeklik, és nem csupán kommentálják a reprezentáció nehézségeiből adódó problémákat, de egyben ragaszkodnak a reprezentáció szükségességéhez, s ezzel, közvetve vagy közvetlenül, a posztmodern és posztstrukturális történetírás problematikájához kapcsolódnak. Jeffrey Skollert idézve Bayer egyenesen azt állítja, hogy a harmadik generációs holokausztábrázolások problémája az, hogy „a történelemtől szóló tudás lehetőségét [...] mély etikai dilemmaként vetik fel: a szűnni nem akaró problémaként, hogy hogyan nem szabad elárulnunk a múltat.”³⁵ Ebből a nézőpontból tekintve Foer regénye sajátos fénytörésben mutatkozik meg, amennyiben magának a holokausztnak az ábrázolása egy történeti esetlegességen keresztül tör be az elbeszélés világába. Mi több, az elbeszélés jelenének középpontjába a bűnös és az ő családjának története kerül annak révén, hogy míg a szerző alakja rejtőzködik a holokauszt idejét javarészt megelőző történeti elbeszélése mögött, addig a regény elsődleges narrátora a jelenben közvetlenül szól a rejtőzködő szerzőhöz, értékeli szövegének lehetséges esztétikai hatásait, beszél a fikció világának alakulástörténetét illető döntéseinek etikai vetületéről, valamint a neki nyújtott szolgáltatásokért kapott anyagi ellenszolgáltatásokról. Foer ráadásul nem csupán ebben az egyoldalúan is dialogikus szerkezetben szerepelteti fiktív felmenőit, saját családját és rejtőzködő szerzői alteregóját, valamint az elkövetőt és az ő családjának leszármazottait, hanem élesen el is választja őket egymástól, méghozzá a holokauszt eseményének a történetbe való beékelődése révén.

A holokauszt mint történeti esemény sem megnevezve, sem cselekményesítve nincsen jelen a *Minden világnak* lapjain, mindazonáltal úgy jelenik meg, mint ami elválasztja az őt időben megelőző, legendás és ekképp hangsúlyosan fiktív csa-

A kérdés kimerítő tárgyalását lásd: Robert EAGLESTONE, *The Holocaust and the Postmodern* (Oxford: Oxford University Press, 2004).

³⁵ Gerd BAYER, „After Postmemory: Holocaust Cinema and the Third Generation”, *Schofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28.4 (2010): 116–132, 120.

ládörténet múltját és a kereséstörténet jelenét egymástól, miközben jelenléte bevilágít mindent és mindenkit, aki túlélte. A „mutatásnak” ekképp, legyen szó példamutatásról vagy rámutatásról, óriási jelentősége van a szövegben. Az elbeszélő nagyapjának zsidóként való megnevezésének elmaradása, az öngyilkosságára tett homályos utalás a szövegben, ebben a kontextusban azzal áll összefüggésben, ahogy a *Minden vilángol* másképpen képezi meg a zsidó szó holokauszt előtti és utáni lehetséges jelentéseit, még hozzá nem általánosságban, hanem a harmadik generáció számára. Behlman és az őt idéző Hunter is arra hívják fel a figyelmet, hogy mind Chabon, mind Foer esetében azoknak a holokauszt ábrázolását illető szigorú korlátozásoknak a feloldása zajlik, miszerint a történeti tények reprezentációja morálisan elsőbbséget élvez minden más esztétikai módozathoz képest.³⁶ A *Minden vilángol* értelmezésének esetében ez a kérdés egyenesen úgy merül fel, hogy feloldható-e a zsidó megjelölés az alól a regényben is szerepeltetett jelenettől, mely a holokauszt terhes örökségének kontextusában a megnevezést a halálos fenyegetéssel teszi egyenlővé. Ahogyan Eaglestone a holokauszt és a posztmodern kapcsolatát tárgyaló könyvében Foer regénye kapcsán fogalmaz:

[...] pontosan az a követelés vezetett a nagyapa bűnéhez, hogy „mondja meg az igazat” azzal kapcsolatban „ki a zsidó”. Úgy tűnik, az igazságnak nem csupán faktuális értelme van, és a megközelítésnek inkább ahhoz van köze, hogy „ki kicsoda”, és hogy „hogyan is állnak a dolgok”. Az igazság, úgy tűnik, egyben azt is jelenti, hogy tudatában vagyunk annak, mennyire bonyolult és összefüggő egymással az azonosulás, az etika és a történelem.³⁷

A *Minden vilángol* csattanós választ ad a harmadik generáció szemszögéből erre a kérdésre.

Az etnikai identitásnak ez a posztmodern elbeszélői paradigmát a történeti elbeszélés helyében átgondoló újraírása jellegzetesen poszt-posztmodern gesztus, mely – legalábbis részben – szakít az etnikai kánon politikai reprezentációalapú ábrázolási elvével, és az etnikai-kulturális tapasztalat elgondolását a jövő irányába terjeszti ki, elismerve ugyan a történeti trauma meghatározó mivoltát, de – részben éppen történeti hozzáférhetetlensége okán – tagadva annak kizárólagosságát az identitás meghatározásában. Vagyis a poszt-posztmodern írásmód – hasonlóan a posztmodernhez – nem csupán az identitáspolitikai konstrukciók mentén szegregált kortárs amerikai irodalom középosztálybeli, fehér, heteroszexuális férfiírodalom kitüremkedése csupán, de – mint azt Doyle esszéje is tanúsítja – hatását érezteti az etnikai háttérű, az etnikai identitás kérdéseivel foglalkozó

³⁶ Lee BEHLMAN, „The Escapist: Fantasy, Folklore, and the Pleasures of the Comic Book in Recent Jewish American Holocaust Fiction”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22.3 (2004): 56–71. Idézi: Anne HUNTER, „Tales from Over There: The Uses and Meanings of Fairy-Tales in Contemporary Holocaust Narratives”, *Modernism/modernity* 20.1 (January 2013): 59–75, 68.

³⁷ EAGLESTONE, *The Holocaust and the Postmodern*, 131.

szerzők esetében is. Ahogyan ennek a *pendant*-ja is igaz: akad olyan etnikai szerző, aki a posztmodern írásmód segítségével nem csupán hatásosan tünteti el saját etnikai identitását, de sikeresen hódol be annak a tömegkultúrális működésmodornak, melynek kritikájaként az amerikai posztmodern próza annak idején létrehozta a saját beszédmódját.

Ilyen szöveg Stephen Graham Jones *Demon Theory*³⁸ című 2006-os regénye, melynek borítójára a kiadó a *Dallas Morning News* méltató kritikájából választott ajánló sorokat: „hasonlatos ahhoz az élményhez, mint ha az ember Wes Craven horrorrendező *Sikoly*-trilógiáját nézné, miközben David Foster azt suttogja a fülébe... zseniális.” A borítón szereplő, némileg bombasztikus kritikai megfogalmazás találónak hat: ahogyan Wallace *Végtelen tréfája*, úgy a *Demon Theory* is embert próbáló olvasmány. A három és félszáz oldalas kéziratot majd négyszáz végjegyzet egészíti ki, melyek sokszor maguk is további jegyzetek főszövegei, és a szerző a szokásos köszönetnyilvánításokon és mottókon kívül még egy utószót is biggyeszt a végére. A para- és intertextusok által borított főszöveg maga is afféle paratextus, hiszen – ahogy az összességében regénynek nevezett szöveg egyik paratextusa állítja – nem másról van szó, mint

Az ördög benned lakozik című játékfilm regényváltoztatá[ról], ami a *D* címet viselő, Dr. Neidernek az Owl Creek Elmegyógyintézetben végzett munkája során készített interjúk alkalmával rögzített, eredetileg a *P/Q* magazinban *Elbeszélés, média és allokúció: a műfaj mint mnemotechnikai eszköz* címmel megjelent esettanulmány jegyzetei által inspirált, nem hivatalos bestsellerből készült.³⁹

A regényváltozat szövege ekképp egy (már-már technikai) forgatókönyv nyelvi formáját ölti magára, mely nem csak az ott bevett technikai utasításokat és rövidítéseket használja, de hangsúlyosan törekszik a nézőpont, a képkivágás és a vizuális és auditív szekvencia pontos leírására, valamint a szöveges és képi utalások rögzítésére. A végjegyzetek (és az azokhoz fűzött jegyzetek) is javarészt ezt a célt szolgálják: hogy az olvasó, már ha egyáltalán veszi magának a fáradságot, hogy a főszöveg/a történet/az olvasási folyamat linearitását megszakítva kövesse őket, pontos és potenciálisan fontos információkra leljen, melyek hozzátesznek valamit ahhoz a vizuális és auditív emlékezeti és képzeleti működéshez, melyet a főszöveg már csak a formája révén is hangsúlyosan megkíván.

Azonban a végjegyzetek inkább úgy működnek, ahogyan azt az utószóban Jones – Noël Cowardre hivatkozva – állítja: „mintha le kellene jönni az emeleti szobából ajtót nyitni szeretkezés közben.”⁴⁰ Vagyis megszakítják az olvasás folyamata által felkínált immerzív élményt, és – mint a horrorfilmek esetében a technikai megvalósításra fordított nézői figyelem – kizökkentik az olvasót és oldják az

³⁸ Stephen Graham JONES, *Demon Theory* (San Francisco: Macadam/Cage Publishing, Inc., 2006).

³⁹ JONES, *Demon Theory*, o. n.

⁴⁰ Uo., 435.

olvasás keltette pszichológiai hatást. A *Demon Theory* olvasóját a szöveg többszö-
rösen is elidegenítené: először a főszöveg forgatókönyv-jellege révén, majd az azt
megtörő végjegyzetek (és jegyzeteik) által. Ezt a hatást tovább erősíti a három,
egymás variánsaiként értelmezhető történet redundanciája (a családon belüli erő-
szak fantazmagórikus kivételéseiről van szó). Mindezek együttesen olyan kogni-
tív terhelést rónak az olvasóra, hogy amennyiben nincs birtokában a szöveg által
mozgatott (javarészt) amerikai tömegkulturális utalások jelentős hányadának,
akkor könnyen előfordulhat, hogy a korabeli kritika által szenzációsnak kikiáltott
szöveget egyszerűen letezi. Legalábbis az az olvasó, aki – részben a szöveg tö-
megkulturális beágyazottságából következően – narratív és emocionális elvárá-
sokkal áll neki a *Demon Theory*-nek. Jones regénye azonban nem csak egyszerűen
túlzásba viszi a posztmodern nyelvi reflexiót, amennyiben a maga játékos módján
rámutat a tömegkulturális mozgóképi elbeszélés komplexitására, hanem repro-
dukálja azt, hiszen egyrészt a főszöveg is olvasható önállóan, a végjegyzetek nél-
kül – a posztmodern szöveg elidegenítő hatása nélkül, vagy annak ellenére. Aho-
gyan a regény egyik szereplője a családi trauma középpontjában álló fiú kapcsán
megjegyzí: az én élettörténete maga is működhét a tömegkultúra által technikai-
lag meghatározott forma paradigmájában.⁴¹ Ekképp a családon belüli erőszak
egyik lehetséges paradigmája az alacsony költségvetésű horrorfilm.

A regény a történet egy másik pontján ezt a párhuzamot élettörténet és vizuá-
lis narratíva között tovább bővíti.⁴² A vizuális kódban való jártasság a mentális
zavarral kerül összefüggésbe: e helyütt a video-literacy kifejezést akár videó-fan-
tasztaként is fordíthatjuk. A szöveg így a családon belüli erőszak jelentette trauma
által meghatározott élettörténetet, a vizuális narratívát és a mentális zavarokat
egymáshoz kapcsoló elbeszélésben való immerziót igyekszik megszakítani, ami
összezseng azzal, ahogyan Wallace fogja fel a poszt-posztmodern irodalmi elbe-
szélés célkitűzéseit. Ám amíg Wallace esetében az elbeszélés és az érzéki, testi
benyomások rögzítése mindig az elbeszélés szereplői és narrátorai nézőpontjából
történik, és a megfigyelés befelé, az egyénített szereplők testébe és tudatába vezet,
addig Jones szövegében az intradiegetikus nézőpontok leírását precízen elvégző
narrátori pozíció – a hagyományos játékfilmes konvenciók szerint a kamerához
hasonlatosan – végig kívül marad a szereplőkön, tartja ironikus távolságát. Ami
együtt jár azzal, hogy az eredeti traumát sem sikerül a szövegnek rekonstruálnia.
Sem a történetek okára, sem pedig az ismétlődések miéértjére nem ad választ a szö-
veg, mely így a folytatásos horrorfilmek logikáját imitálja – mint láthattuk – mind
mikro-, mind makroszerkezetében.

Ekképp a regény sikere éppen abban rejlik, hogy nem regényes eszközökkel
szimulálja egy másik médium narratív kliséit, s ugyan tüntet szövegszerűségével
és reflexív mivoltával, ez a szövegszerűség alárendelődik a játékfilmes elbeszélés-

⁴¹ Uo., 319.

⁴² Uo., 352.

mód konvencióinak. A *Demon Theory* paratextusainak esetében sem beszélhetünk intertextualitásról, hiszen a hivatkozott szövegek vizuálisak, s a terminus alapjelentése szerinti intermedialitás sem éppen megfelelő kifejezés, hiszen nem egészen különböző médiumok közötti hivatkozásokról van szó, hanem egy filmes szöveg hivatkozik más filmes szövegekre. Ahogy a regénnyel foglalkozó kevés tanulmány egyike – mely talán nem meglepő módon maga is teljes egészében lábjegyzettként íródott – megjegyzi: a főszöveg és a lábjegyzetek szinte tökéletes illeszkedését és interakcióját csak az indiánra, mint a horrorfilmek állandó, kísérteties alakjára tett utalások mozdítják ki a helyükből. Ezek az utalások nem az – általában halott és a koloniális múlttal kísértő – indiánokra utalnak, hanem arra, hogy hogyan képződik meg éppen a műfaj logikája szerint az amerikai őslakosok alakja a tömegkulturális termelés keretei között.⁴³ Ahogyan Lalonde fogalmaz: a *Demon Theory* sorai között „komolyan, játékosan artikulálódnak jelek, konvenciók, műfajok. A lábjegyzetek kritikus módon kiemelkednek a sorok alól, hogy a rasszhoz és a rasszizmushoz kötődő jelek és szövegek anyagára mutassanak rá.”⁴⁴ Azonban egyrészt végjegyzetokről van szó, ami az olvasás szempontjából egyáltalán nem mindegy, másrészt Lalonde azt ünnepli, hogy Jones, aki maga is indián, hogyan is emlékezteti közönségét arra, hogy az amerikai őslakosok irodalmát nem témák vagy műfajok határozzák meg.⁴⁵ Olyan végkövetkeztetés ez, mely végképp ellentmond a szöveg logikájának, mely nem csupán, hogy nem határozza meg önmagát etnikai irodalomként, hiszen szemben az etnikai irodalmak reprezentációs logikájával, nem számol be semmiféle etnikai tapasztalatról, de hangsúlyosan a posztmodern próza írásmódját imitálva lép ki az intézményesült irodalmi konvenciók rendszeréből. Éppen annak a rivális médiumnak a logikáját követve, mely Wallace és mások szerint sikeresen sajátította ki a maga ideológiai céljaira a posztmodern próza beszédmódját. Ha tetszik, a *Demon Theory* ekképp értelmezhető a posztmodern próza fegyverletételeként az őt legyőző amerikai vizuális kultúra előtt. A démon-elmélet posztmodern mutatóványként még az elmélet démonát is életre kelti, s sikeresen dekonstruálja az irodalmi siker fogalmát a posztmodern próza bukásaként.

Mint láthattuk, a kortárs amerikai posztmodern és poszt-posztmodern próza változatos képet mutat. Éppúgy beszámolhatunk a posztmodern beszédmód továbbéléséről, érvényes használatáról és a poszt-posztmodern irányába tett elmozdulásáról (Pynchon), mint a posztmodern kudarcáról (Jones). Továbbá a poszt-posztmodern törekvések különböző elköteleződéséről is – az újsütetű realizmus kibontása (Franzen és Eggers) –, illetve a posztmodern irónián való túljutás révén az önkifejezés autentikus beszédmódjára való rátalálás kísérletéről (Wallace). Végül pedig a historiográfiai metafikció kívülről (Vollmann) és

⁴³ Chris LALONDE, „Slippery When Wet: Music, Footnotes, and Film in Stephen Graham Jones’s *Demon Theory*”, *Studies in American Indian Literatures* 27.3 (Fall 2015): 34–51, 48–50.

⁴⁴ Uo., 49.

⁴⁵ Uo., 50.

belülről (Chabon és Foer) történő lebontásáról, melyek egyként a kortárs amerikai identitásmintázatok elkötelezett átgondolásaként értelmezhetők. A Helikon ezen száma ekként arra vállalkozik, hogy bemutassa, hogyan jelentkeznek hasonló, vagy ettől gyökeresen eltérő prózai törekvések a különböző nemzeti irodalmak kontextusában; hogy fogalmat alkothassunk arról, hol mi jön – az amerikai mintára – a késő kapitalizmus logikájaként értett posztmodernre adott irodalmi válasz (Amerikában: a posztmodern próza) után? Így számunk olvasói a bevezető után két tanulmányt olvashatnak a kortárs amerikai posztmodern és poszt-posztmodern próza helyzetéről, majd szemléket a francia, az orosz, az olasz és a magyar kortárs irodalom posztmodern utáni helyzetéről, melyekből talán kiderülhet: a nemzeti irodalmak a globalizációs (amerikanizáló) hatások ellenére is javarészt megőrizték autonómiájuk jó részét a nemzeti (nyelvi) paradigmákon belül.

ROBERT L. McLAUGHLIN

A forradalom után

*Az USA posztmodern prózája
a huszonegyedik században*

Richard Powers 2005-ben a következőképpen méltatta a *Súlyszivárványt*,¹ Thomas Pynchon hatalmas művét, az amerikai posztmodern próza csúcsteljesítményét:

Harminc éve mindig, a tél elején, amikor az újságok összeszedik az előző évi gyászjelentéseket és felsorolják a legbüszkébb, legnagyobb hatást elért katasztrófákat, én felolvasok magamnak és annak, aki hajlandó meghallgatni egy részt ebből a könyvből, mely elvette a kedvem a tudománytól, és arra készítetett, hogy az írásra életként tekintsek. Kilenc oldal: esti ima bátyákkal körülvéve valahol Kentben – ennél közelebb nem is kerülhetnék a saját vallási rituálémhoz. Azért, hogy emlékeztessen magam az ember teremtette világ méretére, hogy mi lehet még egy történetből, ami emlékszik magára, a *teljeséggel kifelé irányuló* tekintetünkéből, a szavak pusztító telítettségéből.²

Chad Harbach *Fielding művészete* (*The Art of Fielding*, 2011) című regényében egy fantasztikus főiskolai baseballjátékos hirtelen nem képes egyenesen dobni a labdát, és ezt a nyilvánvalóan pszichológiai okokra visszavezethető állapotot először Steve Blass veszi észre, aki a Pittsburgh Pirates dobója volt 1973-ban. A főiskola igazgatója így morfondírozik:

Ezerkilencszázhetvenhárom. A közvélemény emlékezetében az egyik legterhesebb év, ami csak eszünkbe juthat: a Watergate-botrány, a döntés a Roe vs. Wade-ügyben, a vietnami kivonulás. A *Súlyszivárvány*. Vajon ez volt az az év, amikor a prufrocki bénultság elérte a fősodort – az év, amikor kihatott a baseballra? Nem hülyeség, hogy amit az egyik generációhoz tartozó művész lelkiállapotként érzékel – mint az első világháború modernistái –, az késleltetve jelenik meg a népesség többi részében. És ha ez a lelkiállapot történetesen az egyéni emberi cselekvés jelentőségébe vetett hit alapvető megingásából következik, akkor terjedése járványos méreteket ölt, amikor ennek a bizalomnak az abszolút kifejeződését, a profi sportot éri el. Ez lehetne tulajdonképpen a posztmodern korszak hathatós definíciója: amikor a sportolók gyötrődő modernistává váltak.³

¹ Thomas PYNCHON, *Súlyszivárvány*, fordította Székely János (Budapest: Libri Kiadó, 2009).

² Richard POWERS, „Pynchon Appreciation”, *Bookforum* (Summer 2005): 40. Kiemelés az eredetiben.

³ Chad HARBACH, *The Art of Fielding* (New York: Little, Brown and Company, 2011), 328.

Ez a részlet azt sejteti, hogy az amerikai próza ezredfordulós szerzői egymásnak ellentmondásos érzelmekkel viseltetnek posztmodern felmenőik iránt, akik egyfelől ihletőik, és az elbeszélés és a nyelv lehetőségeire emlékeztetik őket, másrészről a kulturális összeomlás és a rossz pszichológiai közérzet problémáit jelentik számukra. Ezt az összetett és ellentmondásos érzést több tényezővel is magyarázhatjuk, és hogy megérthessük, milyen állapotban van a huszonegyedik századi posztmodern amerikai próza, ahhoz szemügyre kell vennünk, hogy a regényírók, tartozzanak bár a nagy öregek vagy az ifjú titánok közé, miként jelenítik meg és helyezik el magukat ezekhez a tényezőkhöz képest, illetve hogyan reagálnak rájuk.

Az amerikai posztmodern regényt a következő tulajdonságok jellemzik, külön-külön, illetve együttesen: kettős kódolású nyelvhasználat (ismertebb nevén irónia), önreferencialitás, formai és stílári kísérletek, a totalizáló rendszereket aláásó, összetett, dialogikus narratívákon keresztül megmutatkozó esetleges igazságok, az autonóm, önazonos individuum összeomlása. A hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek posztmodern fikciós prózája ezeknek a jellemzőknek a segítségével vonta kétségbe az olvasók azzal kapcsolatos elvárásait, hogyan működhet a fikció, és – általánosabb értelemben – hogyan ismerhető meg a világ, s hogyan szituálhatja benne magát az ember. Egyfelől a posztmodern fikciós próza a világ fikciójává alakítását tűzte ki céljául annak érdekében, hogy leleplezze az általunk megörökölt kultúra hamisságait, s hogy rávegyen bennünket, találjunk ki más, jobb kultúrákat. Ezt Curtis White foglalja össze az *Emlékezz John Lennonra (Remember John Lennon)* című elbeszélésének első bekezdésében:

Az én generációból mindenki ugyanarra emlékszik. Tizenkét, tizenhárom vagy akár huszonegy évesek voltunk, és állatorvosok akartunk lenni, de közben – mint Ringo – akartunk magunknak egy fodrászszalont is. Besétáltunk a lemezboltba, megláttuk a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* borítóját. És mind arra gondoltunk: „az élet lehet más, mint ami eddig volt”.⁴

A huszadik és huszonegyedik század fordulója környékén azonban több tényező is közrejátszott abban, hogy szükségessé váljon a posztmodern újragondolása. Az egyik ilyen tényező a politikai inga jobbra történő kilengése volt, melynek nyomán a mindent átható politikai és kulturális konzervativizmus a posztmodern fikciós prózai formai kísérletezésével, ikonoklasztikus attitűdjével és ellenkulturális ideológiájával szemben ellenségesen lépett fel. A másik pedig, hogy az iróniának kimerültek a lehetőségei a kultúra kérdőre vonását illetően. Többek között David Foster Wallace fogalmazta meg, hogy a hatvanas évek posztmodern szerzői jó hasznát vették az iróniának bizonyos szent tehenek ledöntésekor, ám

⁴ Curtis WHITE, „Remember John Lennon”, in *The Idea of Home* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1992), 156.

a század végére, mikor a szent tehenek immár ledőltek, az ironia révén önreferenciális csapdába kerülünk, s képtelenné válunk bármiféle hit megfogalmazására, a másokkal való kapcsolatra, egy új világ megteremtésére. Ehhez kapcsolódott 9/11 katasztrofális eseménye, mely – mint azt Akbar S. Ahmed kifejti – az esetlegesség, a viszonylagosság és a szituáltság fogalmaival jellemezhető kulturális hangulatot egyenesen a Nyugat és Kelet, Kereszténység és Iszlám, jó és gonosz nagy narratívájának irányába repítette.⁵ Alig néhány nappal a tornyok leomlása után az újságírók nem győzték szajkózni, hogy az ironia korszakának immár vége, s ezzel vélhetőleg újabb szöveget vertek a posztmodern koporsójába. A negyedik tényező a globalizáció folyamata, melynek révén minden nemzet- vagy kultúraközi kapcsolatot gazdasági alapon határoozódik meg. Az emberi kapcsolatokat alárendelik a gazdasági fejlődés követelményeinek, és a kulturális különbség eltűnik a nyugati (elsősorban amerikai) kultúripar hegemon működésének következtében. A következőkben azt vizsgálom, hogyan reagált minderre az amerikai posztmodern fikciós próza. Mint látni fogjuk, a reakciók nem egyöntetűek, ötvöződik bennük a kivonulás, az átértékelés és az ismételt kifejtés aktuusa.

Az első reakciót – és elnézést kell kérnem Ihab Hassantól – posztmodern teljes fordulatnak, vagy hátraarcnak is nevezhetnénk. A *Minek törődni vele? (Why Bother?)* című, eredetileg 1996-ban íródott, majd 2002-ben átdolgozott, provokatív esszéjében Jonathan Franzen csalódásának ad hangot, hogy két, jólesően posztmodern regénye sem volt semmiféle hatással a kultúrára egy viszonylag szűk olvasóközönségen túl. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy ez a bukás a posztmodern prózának a kultúrával való párbeszédének a csődje kicsiben. Mivel a tévé, a film és a digitális média elbitorolta a regény hagyományos feladatát, hogy feltérképezze a személyes tapasztalat és a nyilvánosság kontextusa között elterülő hatalmas területet, a regényíró válságban van:

A pánik a vállalkozáshoz szükséges egyre hosszabb idő és a kulturális változás intervallumainak zsugorodása közötti részből fakad: hogyan hozzunk létre olyan művet, mely a megalkotásához szükséges ideig képes fennmaradni a történelem sodrában? A regényírónak egyre több és több mondanivalója van az olvasók számára, akiknek egyre kevesebb és kevesebb idejük van olvasni. Honnan merítsünk erőt a válságban lévő kultúrával való foglalkozáshoz, ha a válság lényege éppen a kultúrával való foglalkozás lehetetlensége?⁶

⁵ Akbar S. AHMED, „Postmodernism and Islam: Where to after September 11?“, in *Postmodernism. What Moment*, ed. Pelagia GOULIMARI (Manchester: Manchester University Press, 2007), 140–145.

⁶ Jonathan FRANZEN, „Why Bother?“, in *How to Be Alone*, 55–97 (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 65. Lásd Burn elemzését Franzen esszéinek kontextusáról, aki elegánsan elemzi a kilencvenes évek irodalmi és kritikai szövegeit, melyek a posztmodern kimerülését tárgyalták – akár győzedelmes retorikával, akár elégikusan. Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* (London: Continuum International Publishing Group, 2008), 9–15.

Ahogy azt egy másik 1996-os esszében kifejti, a megoldás a posztmodern próza kísérleti jellegének, annak a leleményes önreferencialitásnak a megtagadásában áll, melynek révén előfordulhat, hogy a könyvek zárt halmaza egymáshoz szól csupán, és soha nem képes megérinteni semmi valós dolgot. Ahogy ő fogalmaz:

Ha tényleg minden nagyon-nagyon rosszra fordul, akkor az ember visszavonul; újra szemügyre veszi a régi tartalmat az új kontextusban; megpróbál megőrizni valamit; idejétmúltnak tűnik. Jusson eszünkbe Mandelstam, Ahmatova, Brodskij, ahogy a szovjet szörny gyomrából továbbra is a természetéről és az emberi szívről írnak. Eljön az idő, amikor az igazán felforgató irodalom bizonyos vonatkozásaiban konzervatív.⁷

Franzen a társadalmi regény műfajához való visszatérés mellett érvel, egy képzeti konstrukció – egy elképzelt világ – mellett, mely képes az olvasó magányát megszólítani, őt a nagyobb társadalmi képben elhelyezni.⁸

Azonban érvelésében Franzen nem veszi kellő módon számításba, hogy a populáris média, mely szerint hozzájárul „a fogyasztói jelen rútságához”,⁹ milyen mértékben sajátította ki azt az elbeszélésformát, melyhez ő vissza akar térni. Ha a Lambert-gyerekek ténykedései Franzen *Javítások* (2001)¹⁰ című regényében vagy Harbach *The Art of Fielding*-jében a Nyugatias (Westish) Főiskola lakói – viszonyaik, függőségeik, álmaik és bukásaik – untig ismerősek, az azért van, mert a hollywoodi filmek, a tévésorozatok és a szappanoperák évről évre egyre kevesebb sikerrel mutatták már be ugyanezt. Mi több, ezeknek a szereplőknek és történeteknek az ismertsége hozzájárul a regények népszerűségéhez: nem kívánnak tőlünk sokat, mert mindegyiket – a kisstílű, bukott egyetemi embert, az alkalmi kapcsolatait rosszul megválasztó fiatal nőt, az elidegenedett, alkoholistát, középosztálybéli üzletembert, a szüleikkel kapcsolatot teremteni vágyó, ám arra képtelen gyerekeket – láttuk már éppen elégszer. Ahogy az elveszett ártatlanságot sem lehet már visszaszerezni, úgy nem számít, milyen jól megírt egy fikciós szöveg, nem szerezheti vissza a területet, melyet elvett tőle a populáris média, mint ahogyan annak kliséit sem kerülheti el.

Többen is felfedezték, hogy a fikciós próza viszont párbeszédre kelhet a kultúrával annak populáris médiában megjelenő formáin keresztül. Az avant-pop mozgalom, melynek Larry McCaffery adott hangot a kilencvenes években a digitális korszak média vezérelte popkultúrájának és a posztmodern kísérletező érzékenységének ötvözésére hívott fel, a kortárs kulturális formák ilyenén használatá-

⁷ Jonathan FRANZEN, „I’ll Be Doing More of the Same”, *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (Spring 1996): 34–38, 38.

⁸ FRANZEN, *Why Bother?*, 95.

⁹ Uo., 93.

¹⁰ Jonathan FRANZEN, *Javítások*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012.)

ra, hogy oldják azok kulturális lekötöttségét és ez által lehetővé tegyék a kritikát és a szubverziót. Ahogy McCaffery fogalmazott:

Az avant-pop magáénak vallja a pop art alapvető felismerését, hogy a *populáris* kultúra az – szemben a magas kultúra más forrásaival: a Bibliával, a művészet, a festészet, a zene és az irodalom ünnevelt klasszikusaival –, ami a posztindusztriális nemzet polgárait ellátja azokkal a fontos képekkel, szereplőkkel és narratív archetipusokkal, metaforákkal, referenciapontokkal és utalásokkal, melyek segítségével megalapozzuk annak megértését, kik is vagyunk, mit is akarunk és mitől félünk, továbbá hogy hogyan látjuk önmagunkat a világban.¹¹

A 21. században az avant-pop érzékenység érzékelhető számos olyan szerző erőfeszítéseiben, akik (Franzen kifejezésével élve) az olvasó magányát a társadalom nagyobb világával kötik össze, méghozzá annak tudatában, hogy az olvasó magánya javarészt az őt elszigetelő, és egyben a világgal összekötő, digitális média szórakoztató kultúrájában való elmerülésének eredménye. A *Kavalier és Clay elképesztő kalandjai* (*The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, 2000) című regényében Michael Chabon a képregények aranykoráig nyúl vissza, hogy kritikusan áttekinthesse az USA történelmét a huszadik század közepén.¹² A *Beépített hiba* (2009) című regényében Pynchon a chandleri hard-boiled detektívtörténetet ötvözi a hetvenes évek Los Angeles-i ellenkulturális miliőjével, hogy a hatvanas évek elvesztegetett lehetőségei felett elmélkedjen.¹³ Az *A halál négy ujja* (*The Four Fingers of Death*, 2010) című regényben Rick Moody elbeszélője az ötvenes évek sci-fijeit regényesíti, s a kortárs Egyesült Államokat a disztópikus közeljövőbe helyezi át, hogy rámutasson jelenlegi gyakorlataink következményeire.¹⁴ A *Juice!* (2011) című regényben Ishmael Reed az O. J. Simpson-tárgyalás megidézésének segítségével pengellérezi ki a rasszizmus kulturálisan intézményesült formáit.¹⁵ Az *Egyes számú körzet* (*Zone One*, 2011) című regényében Colson Whitehead a zombiapokalipszis formái megoldásához nyúl, melynek keretén belül az elbeszélő túlélésről és újjáépítésről szóló történetei a határok fokozatos leomlásáról szólnak, mivel a zombik (az elbeszélés „skelnek”¹⁶ nevezi őket) és az élő emberek egyre hasonlato-

¹¹ Larry McCaffery, „Avant-Pop: Still Life after Yesterday's Crash”, in *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*, ed. Larry McCaffery, XI-XXXI (New York: Penguin Press, 1995), XVIII. Kiemelés az eredetiben.

¹² Michael Chabon, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* (New York: Random House, 2000).

¹³ Thomas Pynchon, *Beépített hiba*, fordította Farkas Krisztina és Keresztesi József (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013).

¹⁴ Rick Moody, *The Four Fingers of Death* (New York: Little, Brown and Company, 2010).

¹⁵ Ishmael Reed, *Juice!* (Champaign: Dalkey Archive Press, 2011).

¹⁶ A skell kifejezés az amerikai szlengben „hajléktalant” jelent – a fordító megjegyzése. Colson Whitehead, *Zone One* (New York: Doubleday & McClure Company, 2011).

sabbnak tűnnek egymáshoz, míg a pre- és posztapokaliptikus Amerika egyként fogyasztói popkulturális formák elgondolásai révén határozza meg önmagát.

Az idő tájt, amikor Franzen a visszavonulás mellett érvelt és McCaffery az avant-popot dicsőítette, David Foster Wallace a posztmodern ironia kimerülésével viaskodott. Wallace szerint a posztmodern ironiahasználatának gyengítő hatása a nyelvtől az ideológián át a személyes kapcsolatokig vezet. Wallace abban látta a problémát, hogy az önreferenciális nyelv dominánssá válik, és amikor az ironia válaszként minden kijelentéssel szemben bevethető, a kritika és a gúny, az elnéző mosoly és a csípős vélemény lesz annak módja, ahogy az emberek a világra reagálnak. Az efféle attitűd alapvetően reakciós, hiszen minden, a világ megváltoztatására irányuló kísérlet – legyen szó progresszív, konzervatív vagy középutas kísérletről – ugyanannak az elutasító vállrándításnak vagy gúnyos mosolynak esik áldozatul. Wallace azt írja, hogy „az ironia kimondottan haszontalan, ha az általa leleplezett képmutatás helyében kell bármit is létrehozni.”¹⁷ Egy interjúban Wallace a posztmodern ironiát úgy jellemzi, mint „divatos cinizmus[t], a gyűlölet egyik formájá[t], mely kacsint és oldalba bök, és úgy tesz, mintha csak viccelne.”¹⁸ Az önreferenciális nyelvként értett ironia aztán egy önmagába merült, csak önmagával törődő, önelégült népességet eredményez, amely túlságosan is az egymással és a világgal való kapcsolattartásra használt televízió és internet látszatvilágának rabja. Franzen ezt az állapotot atomizált egyedüllétnek nevezi,¹⁹ és a kortárs prózában is gyakran találkozhatunk vele: Pynchon *Vineland*-jének (1990) thanatoidáiban,²⁰ Wallace-nál ők a szórakoztatás áldozatai a *Végtelen tréfában* (1996), Moody *The Diviners* (2005)²¹ című regényében is számos olyan szereplő található, akik egymással csak egyszer találkoznak, méghozzá egy népszerű tévéműsor – magányos – megtekintése révén, valamint Whitehead *Zone One*-jában a skelek képében, kiknek gyülekezése a közösség fogalmának megcsúfolása, s akiknek csillapíthatatlan vágya a fogyasztásra a televíziós reklámok kultúráját karikírozza.²²

Wallace a nyelv és az ironia, a cselekvőképesség és a pangás, a magány és a kapcsolódás kérdéseivel viaskodik prózájában. Egyrészt olyan alakokat ábrázol, kiknek viszonya a nyelvhez naiv, mint Mario Incandenzáé a *Végtelen tréfában*, vagy a „műzliropogtatóé” a *Rövid interjúk szörnyűséges férfiakkal* (*Brief Interviews with Hideous Men*) című szövegben, aki „számtalanszor használja az L be-

¹⁷ David Foster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 21–82 (Boston: Little, Brown and Company, 1997), 67.

¹⁸ Idézi: Larry McCaffery, „An Interview with David Foster Wallace”, *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (Summer 1993): 127–150, 147.

¹⁹ FRANZEN, *Why Bother?*, 70.

²⁰ Thomas PYNCHON, *Vineland* (Boston: Little, Brown and Company, 1990).

²¹ Rick MOODY, *The Diviners* (New York: Little, Brown and Company, 2005).

²² Mások is vizsgálják az „ez már volt” problémáját a digitális kultúrán belül. Lásd: Jonathan LETHEM, „The Ecstasy of Influence”, in *The Ecstasy of Influence: Nonfictions, Etc.*, 93–120 (New York: Doubleday, 2011); David SHIELDS, *Reality Hunger: A Manifesto* (New York: Knopf, 2010).

tűs szót ironikus felhangok nélkül, vagy hogy tanúbizonyságát adná, tudatában van annak, hogy a szó taktikai túlhasználata révén elcsépeltté vált, s ekképp láthatatlan idézőjeleket kíván maga köré.”²³ Ezeket a szereplőket a nyelvileg elcsigázottabb narrátorok nézőpontján keresztül mutatja be az elbeszélés, akik – mint a fenti idézetben is – egyszerre bánnak velük leereszkedően, és vágyakoznak lehetetlenül arra, hogy olyanok legyenek, mint ők, vagyis térjenek vissza a nyelvi ártatlanság állapotába. A *Végtelen tréfa* narrátora Mario bátyjáról, Halról szólva ezt a nyelvi attitűdöt az emberiség jelenbéli állapotának szélesebb körésköréhez kapcsolja:

Belépünk a lelki kamaszkorba, ahol arcon csap, mi az igazi transzcendentális horror: a magány: kizárva bezáródni az énbe. Ebben a korban bármit oda-dobunk, bármire hajlandók vagyunk, bármilyen maszkot magunkra veszünk, csak ne lógjunk ki, legyünk valami része, ne legyünk Egyedül – mi, fiatalok. Az amerikai művészetek vezetésével fogadtatjuk be magunkat. Ők a mi útmutatóink. Mutatják, hogyan öltük az ennui és a megcsömörlött irónia maszkját egész fiatalon, mikor még elég rugalmas az arc, hogy azzá váljon, ami ráíródik. Aztán ránk kövül ez az unott cinizmus, ami megóv minket a nyálás érzélgősségtől és kínos naivitástól. [...] Halnak, aki üres, de nem ostoba, az erről a privát elmélete, hogy ami az érzelmek trendi és cinikus meghaladása címszó alatt fut, igazából valami félelem attól, hogy tényleg emberek legyünk, hiszen tényleg emberinek lenni (legalábbis ahogy ő elgondolja) valószínűleg annyi, mint óhatatlanul érzelmesnek, naivnak, az érzélgősségre fogékonynak és általában véve patetikusnak lenni [...]”²⁴

Wallace prózájában a feszültség javarészt a stílusból származik, mivel az elbeszélők képtelenek visszatérni a nyelv naiv használatához, miközben felismerik az irónia kimerülését, és megpróbálják elképzelni, hogyan lehetne az irónián túljutva beszélni vagy írni, egy emberi kapcsolatokat lehetővé tévő és egy jobb társadalmat megalapozó nyelvet kitalálni. A *Végtelen tréfa* domináns hangja ezt a hármas feszültséget mutatja, mikor felváltva ócsárolja a valódi emberi érzelmeket, helyezi előtérbe a nyelv ismeretének túlzott tudatosságát a rövidítések használata révén, de – és ez a leggyakoribb – lecsupaszított, kimért mondatokban igyekszik megragadni az egyes pillanatok összetettségét.

²³ David Foster WALLACE, *Brief Interviews with Hideous Men* (Boston: Little, Brown and Company, 1999), 293. A „műzliropogtató” [Granola Cruncher] szleng kifejezés, mely a reménytelen, természetvédő, bioéletmódban feltétlenül hívó hippire utal, akinek semmi érzéke az iróniához. Az L betűs szó az angol Love [Szerelem] – a fordító megjegyzése.

²⁴ David Foster WALLACE, *Végtelen tréfa*, fordította KEMÉNY Lili és SIPOS Balázs (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 709–710. A patetikusként fordított jelző az eredetiben *pathetic*, ami szánalmasat jelent magyarul – a fordító megjegyzése.

Amikor Wallace felteszi a kérdést, hogy „hogyan történhetett meg, hogy az ironia, a tiszteletlenség és a lázadás nem felszabadító erejű, de lankasztó abban a kultúrában, amiről a kortárs avantgárd megpróbál írni?”,²⁵ akkor az írók ez-redfordulós generációjának dilemmáját fogalmazza meg. Egy másik írásomban megmutattam, hogy a különbség posztmodern és aközött, amit poszt-posztmodernnek neveznek, nézőpont vagy hangsúly kérdése: ahol a posztmodern alkotók a valóság nagyon is bizonytalan természetét ábrázolják – mi több: ünneplik – makacsul ragaszkodva a fikció önreferenciális kísérleti jellegéhez, ott a poszt-posztmodernnek hajlamosak az önreferencialitást alulreprezentálni, és helyenként, mint Richard Powers vagy Dennis Johnson esetében, látszólag visszatérni a realizmus konvencióihoz, mindazonáltal ragaszkodni a valóság bizonytalan természetéhez.²⁶ Ehhez a különbségtételhez még hozzájárul, hogy míg a poszt-modernnek a bizonytalan valóságot a hivatalos valóság meghatározására és bevezetésére tett totalizáló ideológiai kísérletre adott, potenciálisan szubverzív válaszként ábrázolják, addig a poszt-posztmodernnek gyanakodva tekintenek az instabil valóságra.

A 21. század felé tartó átmenet során a hatalom, így Wallace, elsajátította azt, hogy hogyan alkalmazza a posztmodern szubverzió módszereit a saját céljai érdekében: hogy hogyan hozzon létre összetett narratívák révén valóságokat, hogy hogyan használja az ironiát a gyűlölet és az intolerancia terjesztésére, hogy hogyan alkalmazza a nyelv kimerülését a népesség ideológiai cinizmusba és tétlenségbe való taszítása céljából. Jonathan Lethem *Idült város* (*Chronic City*, 2009)²⁷ című regényében Manhattant egy diktatórikus polgármester irányítja többszörös elterelő akciók segítségével: a hírek egy rejtélyes tigrisről szólnak, aki folyton megszakítja a Második sugárúti metróvonal építkezési munkálatait; napi sűrűséggel számolnak be az úrállomáson haldokló asztronautákról; az e-bayen mindenki a rejtélyes csillét keresi; Manhattan déli részét pedig köd borítja, mely vélhetőleg homályba taszítja 9/11 emlékezetét. Az elbeszélő, Chase Insteadman, a nem kimondottan észlelő alkalmi színész lassan megérti, hogy amit valóságnak vélt, annak java része fabrikáció. Barátja, a művész és kritikus Perkus Tooth majdnem beleőrül a felfedezésbe, hogy a csillék nem léteznek a számítógépes játékokon kívül, s hogy az illúzió diadalmaskodott a valóság felett: az emberek menthetetlenül „gnuppetté” (a muppet regénybeli megfelelője) válnak, karikatúrává, akiket egy láthatatlan kéz irányít. Moody *The Four Fingers of Death* című regényében az első emberi utazást a Marsra zavaros indokok halmaza eredményezi.

²⁵ WALLACE, *E Unibus Pluram*, 67.

²⁶ Lásd: Robert L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, in *Fiction's Present: Situating Narrative Innovation*, ed. R. M. BERRY and Jeffrey Di LEO, 101–117 (Albany: State University of New York Press, 2008); Robert L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodernism”, in *The Routledge Companion to Experimental Fiction*, eds. Joe BRAY, Alison GIBBONS, and Brian McHALE, 212–223 (London: Routledge, 2012).

²⁷ Jonathan LETHAM, *Chronic City* (New York: Doubleday, 2009).

A cselekmény 2025-ben játszódik, amikor az Egyesült Államok NAFTA néven politikai és gazdasági szövetséget köt Kanadával és Mexikóval. A gazdaság anynyira válságban van, hogy a határőrök meg sem kísérelik megállítani az illegális határátlépéseket Mexikóba. A világtőkét, a kereskedelmet, a termelést és a technológiát a Kínai-Indiai Kereskedelmi Egyezmény uralja. Ebben a kontextusban a marsi expedíció szólhat az USA technológiai fölényének megerősítéséről, eltéréseiről, hogy az indiaiakat és kínaiakat a költségvetésüket megroppantó fegyverkezési versenyre serkentsék, vagy csak egyszerű kedélyjavító propaganda-hadjáratról van szó, esetleg egy homályos katonai akcióról, hogy fegyverkezési céllal learassanak egy, a Marson tenyésző baktériumot. Az űrhajósok egyre bizonytalanabbak benne, hogy pontosan milyen történet szereplői is ők, s egyre inkább kétségbe vonják a NASA kísérleteit, hogy irányítsák őket. Jed Richard, űrhajós, a regény első részének elbeszélője a következőket gondolja a NASA-nál őket irányítókról:

Csak én gondoltam, hogy nem ugyanazt szolgálták, hogy közülük egyesek egy sötét célkitűzés érdekében dolgoztak, melyről hamarosan hallunk majd [...] a Sötét Célkitűzés érdekében, mely részben azt a vágyat igyekezett beteljesíteni, hogy megálljt parancsoljunk a kínai-indiai hegemoniának a Földön, s közben bejelentsük a NAFTA igényét az univerzum minden természeti kincsére, legyenek azok bárhol, vagy bárhogyan elérhetők.²⁸

Ahogy Whitehead *Zone One* című szövege is a zombiapokalipszis beálltával kezdődik, a Buffalóban felállt átmeneti kormány hozzálát az infrastruktúra helyreállításának és felépítésének, hogy visszaadja a reményt. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy fegyveresek kutatják át az utcákat, az épületeket és az elhagyott járműveket, hogy megszabaduljanak a skelek maradványaitól is. A csak Mark Spitzként ismert főszereplő az egyes számú körzethez, Manhattanhez van beosztva, s feladata a terület megtisztítása a birtokbavétel első lépéseként. A feladatot a propagandisták az újjászületés elképzeléseként tálalják, és Az Amerikai Főnix néven hozzák forgalomba. A regény egy pontján arról értesülünk, hogy

[...] az öngyilkosság az átmeneti időszakban érthető volt. Az Amerikai Főnix korszakában az elv megcáfolásának számított. „A Holnapot Hozzuk Létre!” – már ha eljutunk odáig, gondolta Mark Spitz – így hát a holnapnak szüksége van marketingstratégiára, reményre, pszichofarmakológiára, a helytelen gondolkodás hathatós szabályozására, bármire, ami belesulykolja az emberekbe, hogy túl fogjuk élni.²⁹

²⁸ Rick MOODY, *The Four Fingers of Death*, 204.

²⁹ Colson WHITEHEAD, *Zone One*, 202.

A problémát a skelek valós fenyegetésével folytatott harc és a Buffalóból érkező, kizárólag képi iránymutatás közötti feszültség jelenti. Az újrateremtett új média feladata a túlélők reményének életben tartása és figyelmük manipulálása: a nemzet maradéka nem tud betelni a hármassikrek születésének hírével, miközben a skel-válság csillapodni látszik. Az új kormány céges szponzorokat keres a tisztogatás feladatához: a tisztogató csapatok tagjai csak azokat a megtalált italokat és ételeket fogyaszthatják a területen, amiket a hivatalos szponzorok készítettek. Végül az újjáéledő skelek áttörnek a barikádokon, a katonák és a tisztogatásra jelentkező önkéntesek pedig rájönnek, hogy a küldetés, amiért az életüket is kockára tették, nem volt más, mint reklámfogás.³⁰ Ezen regények mindegyikében a szereplők abban reménykednek, hogy átrágják magukat a különböző kormányok és vállalatok által hivatalossá tett illúziók és bizonytalanságok felhőjén, és rátalálnak a valóság stabil, nem kormányok vagy cégek által megkreált változatára, a biztos talajra a lábuk alatt.

A hivatalos valóság feletti ellenőrzés szolgáltatja a kontextust 9/11-nek a posztmodernre gyakorolt hatásának megértéséhez. Mint azt korábban megjegyeztem, Ahmed 9/11-ben a lyotard-i nagy narratívák újraélesztését látja:

George W. Bush a Fehér Házban és Osama bin Laden a Tora Bora barlangokban, Afganisztánban [...] együttesen vittek be végzetes találatot a posztmodern fogalmának és gyakorlatának. Mindketten az ellenkező fél elképzeléseit hamisnak és gonosznak bélyegző, saját Nagy Narratíva-változatuk terjesztői és megtestesítői voltak.³¹

Arthur és Marilouise Kroker is azt állítják, hogy az Egyesült Államok a 21. században „a terrorizmus elleni háború újjáélesztett bináris oppozícióinak a keretében” létezik. Kijelentik, hogy „a fokozott biztonsági besorolású realizmus mesterséges kontextusában ellenséges lépésnek számít, ha valaki a paródia, az ironia, vagy az eldönthetetlenség hiperrealitása mellett érvel. Mindennek meg kell maradnia a saját kategóriájának keretein belül.”³² 9/11-nek a kultúrára gyakorolt hatásait vizsgálva az amerikai posztmodern próza megtalálta a módját annak, hogy ellenálljon a bináris oppozíciók reakciós visszahozatalának, a határok és kategóriák szigorú ellenőrzésének.

Mary Caponegro története, a *Lány az időben* (*A Daughter in Time*, 2009) a 9/11-es támadást nem az autoriter kontroll bevezetésének lehetőségeként, hanem a kontroll illúziójának szertefoszlásaként mutatja be. Az elbeszélő dékánhelyettes, akinek feladata az elsős diákok bevezetése a főiskolai életbe, s aki saját lányát, kellenül bár, de egy New York-i egyetemre küldte. Elbeszélése fényt vetne szorongá-

³⁰ Uo., 249.

³¹ AHMED, *Postmodernism and Islam*, 141.

³² ARTHUR KROKER, MARILOUISE KROKER, „Suspicion of Thought”, in *Postmodernism. What Moment?*, ed. Pelagia GOULIMARI, 154–75 (Manchester: Manchester University Press, 2007), 155.

sára, hogy az átmeneti időszakkal kapcsolatos szaktudása csődöt mond, mikor saját lányát kellene megvédenie az egyetemi és a nagyvárosi élet veszélyeitől.³³ Amikor aztán ezek a sajnálatos veszélyek a város elleni támadással is kiegészülnek, az elbeszélő tehetetlenségében, elvesztve a kontrollt, összeomlik. Visszaautasítja kollégái és volt férje racionalizálási kísérleteit, melyek révén rálátása nyílna lánya tapasztalatára, s ezt a kérdést teszi fel: „hát már a gyászom mellett nem érezhetem mintegy mellékesen annak fájdalmát, hogy lányom hamis belépője a felsőoktatás világába kegyetlen módon megszakadt szeptember 11-én”.³⁴ A szaktudás, a tapasztalat, a technológia, az elbeszélés és a kontextualizáció mind-mind csődöt mondanak a bizonytalan és esetleges valóság feletti kontroll megszerzése szempontjából.

Don DeLillo *Zuhanó férfi* (*Falling Man*, 2007) című szövege a New York-iak – túlélők, családtagok, művészek – reakcióit mutatja be (a tornyok leomlására közvetlenül) a támadás után, és ezek a reakciók a bináris oppozíciók és merev kategóriák leomlásáról, nem pedig megerősödéséről tanúskodnak. Az egyik szereplő az újonnan legitimált szembenállásokat bonyolítja azzal, hogy a Nyugatot is belekeveri a támadásba: „Vajon a jólét és a hatalom fantáziáiként épült tornyok egy nap nem váltak a pusztítás fantáziájává? Az ember azért épít ilyesmit, hogy lássa ledőlni. A provokáció nyilvánvaló.”³⁵ A tornyok, a mérnöki munka diadalának ünneplése, a kereskedelem, az amerikai büszkeség és gazdasági hatalom bálványozása hasonló szimbolikus értelmet nyernek, ám hatásuk megváltozik, amint belépnek az iszlám világ álmaiba. Hasonló egybeolvadás történik abban a komoly gyerekjátékban, amikor a támadást követő napokban az eget kémlelik Bill Lawton után kutatva, akiről kiderül, hogy nem más, mint egy félreértett név anglikán változata: bin Ladené. Az iszlám terrorista amerikaiként jelenik meg fantáziájukban.

A bináris oppozíciót aztán tovább bontja a regény két szereplő egymás mellé helyezése, majd összekeverése révén: Hammad a géprablók egyike, míg Keith Neudecker a Világkereskedelmi Központ egyik irodai dolgozója. Három elszórt fejezetben lehetünk tanúi annak, hogy Hammad vonakodva megadja magát a dzsihád célkitűzéseinek, és feladja mindennapi életét: a lakását, a barátnőjét, a szüleit. A legérdekesebb talán az, ahogyan láthatjuk őt és társait, amint beszívárognak az amerikai életformába, és ahogyan belesimulnak a külvárosok életének normális kerékvágásába a floridai partok mentén: ahogy rózsaszín, stukkóval díszített házat bérelnak, hitelkártyát használnak és törzsutas bónusz mérföldeket gyűjtenek, Mitsubishit vezetnek, bevásárolnak a szupermarketben, tévét néznek, gyapjúadrágot és pólót viselnek. Hammadnak dolgoznia kell, hogy emlékeztesse magát arra, hogy az ő élete különbözik ettől az illúziótól, amit élete árán tervez

³³ Mary CAPONEGRO, „A Daughter in Time”, in *All Fall Down*, 127–132 (Minneapolis: Coffee House, 2009), 127.

³⁴ Uo., 131.

³⁵ Don DeLILLO, *Falling Man* (New York: Scribner, 2007), 116.

összetörni, de rá kell jönnie, hogy egyre nehezebb és nehezebb fenntartania a két-
tő különbségét.

Egy nap vezetés közben [...] látott egy autót, melyben hatan vagy heten zsúfolódtak össze, nevetgéltek és dohányoztak, fiatalok voltak, talán főiskolások, fiúk és lányok vegyesen. Milyen könnyű lenne kiszállni a saját autójából és beszállni az övékébe? Menet közben kinyitni az autó ajtaját, átsétálni a levegőben a másik autóig, kinyitni az ajtaját és beszállni?³⁶

Hammad összeesküvés iránti elkötelezettsége kétséges: a frissen megtértek felszínes lelkesedését mutatja ugyan, de úgy találja, beleillik az amerikai életmód-
ba, és nagyon mélyen meg van győződve (társai szerint túl sokat gondolkodik) a kormány és a hírszerző ügynökségek hatalmáról. Ezért biztos benne, hogy őt és társait elfogják majd. Szeptember felé inkább a tehetetlenség, mint a meggyőződés vagy a hit viszi. Amikor a repülőgép a Világkereskedelmi Központ felé veszi az irányt, Hammad menetiránynak háttal ül; a becsapódás pillanatában Keith előre repül ki az irodai székéből. Korábban egy orvos beszélt Keith-nek a biológiai repeszekről, az öngyilkos merénylők áldozataikba fúródó testdarabkairól. Hammad szimbolikusan biológiai repesszé válik, s behatol Keith tudatába, s elülteti benne az elköteleződés és a kétség, a rend és az eshetőségek, a rendkívüli és a hétköznapi, a céltudatos mozgás és a tehetetlenség ambivalenciáját, az amerikai társadalommal, a céltudatossággal és a jelentéssel kapcsolatos kételyeket, melyek végig kísértik Keith-t a 9/11 utáni hónapokban és években.

Miként a *Falling Man*, Thomas Pynchon *Against the Day* (2006) című regénye is lezáratlan mű, mely posztmodern technikákat és elképzeléseket használ, hogy szemügyre vegye, hogyan kísérelték a hatalmat és az irányítást megragadni a támadást követően. Bár cselekménye a 19. és 20. század fordulóján játszódik, a szöveg gyakran utal a 9/11-es támadásra: a velencei harangtorony összeomlásától a Vormance-expedíció által felfedezett, New Yorkban pusztítást végző Alaktól („Tűz és vér zúdult sorsszerűen a nyájas tömegekre”)³⁷ a számtalan anarchista bombarobbanáson át a tunguszkai eseményig tartó fesztávon. A regény szerkezetében és témái révén is ellenáll a hatalom vágyának, hogy 9/11-et egyetlen történetre redukálja. Inkább egy narratív kavalkáddal – cselekmények tucatjával, szereplők százaival – áll elő, melyet olyan műfajok egymásra írásaként jellemezhetnénk, mint a fiatal fiúk számára íródott folytatásos regény, a western, az üzlet-
ről szóló naturalista regény stb. Ennek eredménye az a dialogikus eszmecsere, melyben a jelentés és a jelentés feletti kontroll igénye megfogalmazódik, kibontásra kerül és problematizálódik. Még pontosabban megfogalmazva: a regény 9/11 analógiáit a leggyakrabban nem egyetlen, hivatalos narratívaként, hanem sokaso-

³⁶ Uo., 172.

³⁷ Thomas PYNCHON, *Against the Day* (New York: Penguin Press, 2006), 152.

dó elbeszéléseként ábrázolja. Ennek egyik világos példája Lew Basnight, az ambivalens magánrendész, aki a coloradói bányászok munkásmozgalmi ténykedését vizsgálva egy anarchista dinamitrúdjának esik áldozatul, ám az nem öli meg, hanem átrepíti egy másik elbeszélésbe: „Akárhon is volt, mikor magához tért, a hely többé egyáltalán nem Coloradónak tűnt, ahogy a vele foglalatossá váló lények sem a szokásos szemét bagázsnek látszottak – hanem inkább messzi-messzi tájakról érkezett látogatóknak.”³⁸ Előző történetét is – minden narratív logikát nélkülözve – maga mögött hagyja, hogy Angliában kerüljön kapcsolatba a T.W.I.T. (True Worshippers of the Ineffable Tetractys – Megnevezhetetlen Tetraktisz Igazi Imádói) nevezetű titkos társasággal. Az *Against the Day* a terrorizmus kapcsán felállított jó-gonosz bináris ellentétet is megbonyolítja annak révén, hogy azt a 21. századból áthelyezve a 19–20. század anarchizmusa kapcsán tárgyalja. A regénybéli anarchisták támadásának a célpontja – a kormány által támogatott nagyvállalatok, akiket Scardale Vibe testesít meg – ismerős a korábbi Pynchon-regényekből, és a dinamitot elhelyező szereplők, különösen Webb Traverse, elnyerik szimpátiánkat. A regény így egyfajta csapdát állít az olvasónak, amikor arra ösztönöz, hogy helyeseljük, mi több, bátorítsuk az erőszakos cselekedeteket – a robbantásokat, Vibe meggyilkolását, a Sloat Fresno elleni bosszút –, miközben helytelenítjük az erőszak felülről jövő, intézményesített formáit. A regény mintegy a földdel teszi egyenlővé a jó és rossz terrorizmus, az erőszak elfogadott és elfogadhatatlan formái közötti, egyébként is elmosódott határvonalat, s ezzel egy lehetséges módját kínálja annak, hogyan gondoljuk újra és problematizáljuk a 9/11-re nemzeti szinten adott válaszokat.

A 9/11-es támadáshoz kapcsolódik a globalizáció szélesebb kérdésköre, azok a stratégiák, melyek révén a nyugati gazdaságok a világot az olcsó munkaerő és a nyitott piacok fogalmai szerint igyekeznek meghatározni, hogy hegemoniájukat kiterjesztve olyan vágyakat keltsenek, melyeket csak és kizárólag a nemzetek felett álló kapitalizmus képes kielégíteni, s hogy a valóságot a nagyvállalatok profitjának alapanyagává tegyék. Egyfelől a téma nem új az amerikai posztmodern próza számára. Pynchon *Súlyszivárványa* vagy *Mason & Dixonja* (1997)³⁹ leleplezi, ahogyan az egymással összejátszó kormány-, tudományos és katonai hatalom a kartellek és a koloniális kapitalizmus célkitűzéseit támogatja. Másfelől azonban a 21. századi globalizáció olyan válaszokra késztette az amerikai prózát, mely megingatja azt a hitet, hogy a Nyugat – s különösképpen az Egyesült Államok – szigorú értelemben meghatározott elképzelt közösségek lennének, destabilizálja az Első és a Harmadik Világ vagy a Nyugat és a Kelet szembenállását, különös tekintettel a Nyugat dominanciájába vetett hitre, s előtérbe állítja azoknak az embereknek a valóságát, akiket a globalizáció igyekszik a Másik szerepében feltüntetni.

³⁸ Uo., 185.

³⁹ Thomas PYNCHON, *Mason & Dixon* (New York: Henry Holt and Company, 1997).

A szerzők millenniumi generációja változatos módon adott hangot ezeknek a válaszoknak. Az *Oscar Wao* rövid, de csodálatos élete (2007)⁴⁰ című művében Junot Díaz az elmosódott határok és a kiterjedt köztes terület regényét írta meg. A cselekmény a Dominikai Köztársaságot és New Jersey-t összekötő és elválasztó köztes térben játszódik. A szöveg ötvözi és elválasztja a spanyolt és az angolt, a szlengeket és a szaknyelveket, valamint Díaz neologizmusait. A stílus a realizmus és a szürrealizmus feszültségére és együttműködésére épít, a szöveg pedig a főszöveg és a lábjegyzetek párbeszédére oszlik. Mindezek eredménye egy olyan regény, mely megidézi a globalizáció célkitűzéseit támogató bináris ellentéteket, ám egyben létrehozza a köztük lévő területet, ahol emberek élnek és virágzik a kultúra, ami kibújik a globalizációs célkitűzések irányítása alól. A *Hologram a királynak* (2012) című regényében Dave Eggers tovább folytatja *Az elveszett fiú – Valentino Achak Deng regényes életrajza* (2006) és *Zeitoun* (2009) című, nem-fikciós szövegeiben elkezdett vállalkozását: elosztatja az USA gazdasági, ideológiai és morális dominancia-igényének érvényét annak bemutatása révén, hogy a világ többi része – amit az Egyesült Államok uralni akar – hogyan hatol bele az USA gazdasági, ideológiai és morális terébe, és hogyan igyekszik átírni azt. A *Hologram a királynak* című szöveg főszereplője egy bukott amerikai informatikai ügynök, aki egy java részt külsős cégekkel dolgoztató amerikai vállalatnak dolgozik, és megpróbál egy – csak képet közvetítő – hologramrendszert eladni a szaúdi királynak, aki Godot-hoz hasonlóan egyszer sem jelenik meg a sivatagba szervezett találkozón. Eggers stílusa Wallace-re hajaz, mikor az őszinteség veszét siratja az írónia korában.⁴¹

Karen Tei Yamashita *I Hotel* (2010) című regénye az időről és a térről szól: időben a társadalmi szempontból igencsak mozgalmas korszakban, az 1968 és 1977 közötti időszakban járunk, a hely pedig a San Franciscó-i I Hotel, vagy International Hotel, az ázsiai-amerikaiak politikai tevékenységének egyik gócpontja. A regény ezt a politikai tevékenységet a polgárjogi mozgalmak, a vietnami háború elleni tüntetések és a hidegháborús kínai-amerikai kapcsolatok szélesebb kontextusában tárgyalja. Az ázsiai-amerikai aktivisták megélik saját önazonosságukról és etnikai hovatartozásukról való fogalmaik megváltozását annak érdekében, hogy helyet teremtsenek önmaguknak az Egyesült Államokban, s ezek a változások heves vitákat váltanak ki a művészetükkel kapcsolatban. Egy adott ponton a jól ismert költő, fordító és tanár rosszállóan nyilatkozik egyik aktivista tanítványáról, és közben azt érzi, hogy ő maga érdektelenné válik az új generáció számára:

⁴⁰ Junot Díaz, *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete*, fordította Pék Zoltán (Budapest: Cor Leonis Kiadó, 2013).

⁴¹ Dave Eggers, *Hologram a királynak*, fordította Pék Zoltán (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015); Dave Eggers, *Az elveszett fiú*, fordította Komáromy Rudolf és Komáromy Zsófia (Budapest: Park Kiadó, 2006); Dave Eggers, *Zeitoun* (New York: McSweeney's Publishing, 2009).

Véka alá rejtette Paul vállalkozása iránt érzett intellektuális ellenszenvét, mely számára nem illeszkedett sem a nyugati, de főleg az ázsiai irodalomtörténetbe. Tudta, hogy elszakadás és áttörés volt egyben, s hogy valakinek szembe kellett szállni az amerikai rasszizmussal és magáévá kellett tenni az amerikai angol nyelvet. Ismerte az irodalmi tettek politikai jelentőségét. Tudta, hogy ha Paul és az ő generációjába tartozó írók meg akarják írni a saját történelmüket, akkor mélyre kell ásniuk, és nekik maguknak kell kitalálniuk azt.⁴²

Ez a részlet egyben kommentár Yamashita elbeszélői stratégiájához. Az *I Hotel* valós történeti személyiségeket és eseményeket kever fikcionálisakkal, hogy kitaláljon egy új történelmet, s eközben önmagát is újra alkotja, miközben az olvasót változatos stílusokon, hangokon, szerkezeteken és képi elemeken át vezeti. A lapokon szereplő szöveg nem hagyja magát rögzíteni, s ezzel szereplőinek azt az elhatározását tükrözi, hogy elkerüljék a könnyen rájuk agghatható címkéket, s igyekezzenek önmagukat meghatározni.

Korábban azt állítottam, hogy az amerikai posztmodern fikciós próza reakciója a 21. századi keretfeltételekre – mint amilyen a mindent átható konzervativizmus, az ironia kulturális uralma, 9/11 sokkja, a globalizáció kiterjedése – a kivonulás, az átértékelés és az ismételt kifejtés aktusa voltak. Ennek a hármas reakciónak mindegyikében közös a hatalom működésével való folyamatos számvetés, annak kérdése, hogy az elidegenítő kultúrában milyen lehetősége van az emberi létnek, valamint a fikciós próza összetett szerepével való foglalatosskódás egy olyan kultúrában, ahol bármiféle irodalom – de kiváltképp a komoly – egyre kevésbé tűnik fontosnak. Ezek a törekvések azt is egyként utasítják vissza, hogy mi is a kultúra tárgya. Inkább olvasóikat szeretnék orientálni más világok kínálta lehetőségek, más hatalmi konfigurációk, más emberi létezés módok és emberi kapcsolatléhetőségek felé. Ebben az értelemben a posztmodern próza nem változott olyan nagyot.

(Robert L. McLAUGHLIN, „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century”, *Narrative* 21, 3. sz. [October 2013]: 284–295.)

Fordította: Sári B. László⁴³

⁴² Karen Tei YAMASHITA, *I Hotel* (Minneapolis: Coffee House Press, 2010), 100–101.

⁴³ A fordítás elkészítésekor Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesültem. – A fordító megjegyzése.

JON DOYLE

A poszt-posztmodern próza alakváltásai: írónia, őszinteség és populizmus

David Foster Wallace mind esszéiben, mind pedig prózájában az optimista poszt-posztmodernre törekszik, hogy empátiával és őszinteséggel szálljon szembe azzal, amit ő az egyre haszontalanabb posztmodernként érzékel. Sokat írtak már annak lehetőségéről, hogy Wallace elképzelése fenntartható-e a kortárs irodalomban. Én amellett érvelnék, hogy arról kellene vitáznunk inkább, hogy hová vezet, ha túlságosan nagy hangsúlyt helyezünk az őszinteségbe vetett hitre. Wallace együttérzésről alkotott elképzelései ugyanis az őszinteség egyre inkább intoleráns, potenciálisan szélsőséges formáival találják szemben magukat, mint például a nacionalizmus egyes formái vagy a vallási dogmatizmus. Ez az írás a fikcióba vetett posztironikus hit színeváltozásait térképezi fel attól kezdve, hogy az olyan megállapodott posztmodern szerzők, mint Thomas Pynchon és Don DeLillo eltértek a posztmodern elitirodalom paradigmájától, hogy a közösség reménytelibb elképzeléseit mutassák fel a globális kapitalizmus rendszere és az erkölcsi relativizmus által meghatározott kontextusban. A poszt-posztmodern ebből a törekvésből nőtt ki, mikor a Wallace-hez hasonló fiatal alkotók új munkamódszerek keresésének szentelték pályájukat. Az olyan törekvések, mint az Új Őszinteség azzal a céllal jöttek létre, hogy az elődök ironikus szerepjátékát meghaladják, és ne csak a képzelőerőt és az újítás mibenlétét gondolják újra, hanem az érték fogalmát és a fikció morális jelentőségét is. Végezetül megvizsgálom a kortárs poszt-posztmodern szerzők műveit, melyekben számtalan formában indultak másodvirágzásnak a wallace-i őszinteség és kapcsolatteremtés elképzelései, gyakran éppen az írónia s a kétely elvesztése árán, annak ellenére, hogy utóbbiak fontos módját jelentik a 21. század társadalmában feljüket újra felütő populizmus és radikalizmus kérdéseivel történő, felelősségteljes szembenézésnek.

Az 1989-ben megjelent, *A történelem vége?* című nagy hatású esszéjében a politológus Francis Fukuyama a globális kultúra alapvető változásait jelezte, s amellett érvelt, hogy a geopolitikai kapcsolatok „közös piacának” kialakítása csökkenti majd az ideológiai feszültségeket és a nagyobb méretű konfliktusok kialakulásának valószínűségét. Fukuyama ugyanakkor azt is megjósolta, hogy a gazdasági megfontolások és a fogyasztói kíváncsnak való megfelelés lép majd ebben a korszakban a magasabb rendű célkitűzések, az idealizmus és a képzelőerő helyébe, s ezzel nagyon szomorú időszak köszönt be.¹ A posztmodern irodalom dekonstruktív elméncségei az azt megelőző évtizedekben sikeresen ásták alá a nagypolgári képmutatást, de a nyolcvanas években erősödni látszott az az érzés, hogy ezek a technikák már inkább korlátoznak, mint felszabadítanak, és alapve-

¹ Francis FUKUYAMA, „A történelem vége?“, *Világosság* 1 (1990): 9–24.

tően nem állíthatók a Fukuyama által leírt, hidegháború utáni posztmodern kultúra idején az ellenállás és a felvilágosodás szolgálatába. Ugyan logikusnak tűnik, de a megoldás nem olyan egyszerű, mint hogy vissza kéne térnünk a modernista értékekhez. A posztmodern elmélet számos szempontból egyre relevánsabb és egyre fontosabb a 21. századi társadalmakban. Jeremy Green *Late Postmodernism* című művében azt állítja, hogy a posztmodern elmélet és irodalmi stílus „nem írható le egyszerűen századvégi irányzatként”,² és amellet érvel, hogy az érzelmeknek és az őszinteségnek a fikción belüli visszaszerzésében reménykedő szerzők ezt csak úgy érhetik el, ha párbeszédbe bocsátkoznak a tartósnak bizonyult posztmodern irodalmi örökséggel és a továbbra is létező posztmodern kultúrával és társadalommal. Ahogyan lényegét tekintve a posztmodern is kapcsolódik a modernizmushoz és merít belőle, a poszt-posztmodernnek is értékelnie és alkalmaznia kell a posztmodern tematikus és stiláris aspektusait, és elődje stratégiai és meggyőződései ellen kell azokat fordítania az előbbre jutás érdekében. Ezért hogy hol ér véget a posztmodern, és hol kezdődik a poszt-posztmodern, nehéz megmondani. Green szerint a posztmodern sohasem ért véget, s a kései posztmodern stílus jelenlétét mutatja ki DeLillo és Pynchon műveiben, akik azért kezdtek el írni, hogy „visszaautasítsák, de legalábbis átdolgozzák a posztmodern első generációjának néhány merész alapvetését.”³ Ezek tekinthetők a poszt-posztmodern első szikráinak, melyek Wallace, Franzen és mások poszt-posztmodern ethosának eljövetelet hirdetik abban az értelemben, ahogy azt Nicoline Timmer *Do You Feel It Too?* című könyvében leírja.⁴ A függelékben Timmer a poszt-posztmodern stílust meghatározó jellemzők listáját közli, melyek között olyan tételek szerepelnek, mint az új narratív stratégiák utáni kutatás, a másokkal való azonosulás érdekében megosztott történetek fontosságának megértése, illetve a társadalomban a közösségi „mi” és az inkluzivitás fontosságának hangsúlyozása.⁵ Timmer poszt-posztmodern regénye az ember felé fordul, a posztmodern állapotot úgy azonosítja be, mint ami megnehezíti az emberi létet, az empátiát és a személyközi kapcsolatokat pedig értékként tünteti ki.

Wallace posztmodernnel kapcsolatos gondolatait fontos esszéjében, az *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*-ben fejtette ki, azt állítva, hogy a jövő irodalmi lázadói azok lehetnek majd, akik „furcsa ellenlázadók [...], akik hátat fordítanak az ironikus tekintetnek, akik gyermeki arcátlanságukban kedvelik és művelik az egyenes beszédet.”⁶ Wallace ezt az elképzelését a *Végtelen tréfa* hasábjain dolgozta ki, melynek kiadását a cinizmus és az ironia elkerülése érdekében, az an-

² Jeremy GREEN, *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 13.

³ Uo., 13.

⁴ Nicoline TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* (Amsterdam: Rodopi, 2010).

⁵ Uo., 359.

⁶ David Foster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 151–194, 192.

hedónia és a szolipszizmus elcsigázott, szekuláris kultúrájában való hit újjáélesztésén dolgozó szerzők megjelenése előzött meg. 2016-os *Cool Characters* című könyvében Lee Konstantinou ezt a mozgalmat „hívókként” aposztrofálja, akikhez olyan szerzők tartoznak, akiknek elsődleges célkitűzése (vagy ellenzéki stratégiája) „a hitetlen ironistákkal ellentétes szereplők megteremtése” annak reményében, hogy „új szekuláris hitet [teremtsenek], specifikus tartalmakat (Isten, ima) nélkülöző vallásos szótárt, melynek segítségével szembe szállhatnak a legyőzhetetlennek tűnő posztmodern állapottal”.⁷ Amikor Wallace a *Végtelen tréfa*-ban az Anonim Alkoholisták, a *The Pale King* című regényében pedig az IRS-rendszert használja, az jól megvilágítja ezt a törekvést: szereplői folyton olyan szervezetekhez fordulnak, melyek a rend érzetét keltik, s ezáltal azt az űrt igyekeznek betölteni, melyet az értékek posztmodern tagadása hozott létre.⁸

Az efféle helyettesítő hitrendszerrel rendelkező szervezetek gyakran megkövetelik a szereplőktől, hogy különböző rituáléknak és szokásoknak vessék alá magukat, s ezáltal hajoljanak meg a hit elképzelése előtt, mielőtt még tulajdonképpen hinnének. Egy ilyen pozíció a cinizmus és mindenféle introspektív racionalizáció felfüggesztését, vagyis a vak bizalomnak és az őszinteségnek való alávetést is megköveteli – s ekképpen posztironikus. Az objektivitásnak és a reflexiónak a megtagadása akár a szélsőségek és az összeesküvés-elméletek újjáéledésének kedvező körülmények kialakulását is eredményezheti, vagyis szemben Wallace *Végtelen tréfájának* megújuló jövőképevel, inkább valami olyasmit, amit Tim LaHaye és Jerry B. Jenkins fundamentalista jövőként képzelnek el a *Left Behind*-sorozatban.⁹ Ha, mint ahogyan azt Christy Wampole állítja, az ironia nélküli élet azt jelenti, hogy azt mondja az ember, amit gondol, és komolyan gondolja, amit mond, az ebben rejlő kockázatok figyelembe vétele nélkül, akkor ebből az következik, hogy a posztironikus társadalmat megosztja majd a pártos populizmus, a szabadon hangoztatott káros nézetek sokasága. A kortárs poszt-posztmodern regényíróknak ennek tudatában kell feltérképezniük a posztironikus hitet, az emberi kapcsolatok és a pancsolatlan, őszinte értékek kétélű fegyverét forgatva, melyről paradox módon kiderülhet, hogy kevésbé humanisztikus, mint az ironia megtevésztő külseje.

Nathan Hill *Nix* című, első regényét fogom elemezni ennek a patthelyzetnek a példájaként: a szöveg olyan magányos szereplőkkel népesíti be az ezredforduló Amerikáját, akik különböző függőségek és működései zavarok révén el vannak vágva közösségüktől és emberi kapcsolataiktól, s ugyanitt egy rasszista, fundamentalista republikánus kormányzó éppen őszintesége és *szókimondása* miatt részesül a közvélemény támogatásában. Hill megoldása az ironia és az őszinteség

⁷ Lee KONSTANTINOU, *Cool Characters* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), 85–86.

⁸ David Forster WALLACE, *Végtelen tréfa*, fordította KEMÉNY Lili és SIPOS Balázs (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018).

⁹ Tim LAHAYE and Jerry B. JENKINS, *Left Behind Series* (Cambridge: Tyndale House, 1995–2007). A sorozat kötetei magyarul is olvashatók az Amana7 gondozásában, 1998-tól.

együttes alkalmazásában áll; mindkettőt a másik megkérdőjelezésére használja, ezáltal érzékeny egyensúlyt teremt, melyben egyik sem kerekedhet a másik fölé, s mindkettő pozitív tulajdonságai a legjobbat hozzák ki a másikból anélkül, hogy reduktívan és végzetes módon egyikre vagy másira támaszkodna kizárólag.

REMÉNY AZ ELIDEGENEDÉSBEN: A POSZT-POSZTMODERN KIALAKULÁSA

A dekonstrukció és az irónia alkalmazása révén a posztmodern illúzióként számolt le az igazság és a jelentés értékeivel, s gyakorlatilag véghez vitte azt, amit Tim Woods „a realista (főszodorbéli) esztétikai ideológia problematizálásának és aláaknázásának folytonosan megvalósuló vállalkozásaként”¹⁰ ír le. Bár ez a vállalkozás évekig sikeresen működött, a posztmodern szerzők lassan megértették, hogy a szubverzió eszközei maguk is klisévé váltak, s ahogy Barth már 1982-ben *A kimerített irodalom* című szövegében jelezte, majd később *Az újratöltekezés irodalma* (*The Literature of Replenishment*) című írásaiban kifejtette: mindez az irodalmi képzelőerő és az eszmék kiüresedését jelezte.¹¹ Green szerint a posztmodern szerzők is megértették, hogy a módszer műveik korlátait jelenti.¹² Még a posztmodern elitirodalom kulcsfiguráinak számító alkotók, Pynchon vagy DeLillo esetében is megfigyelhető a posztmodern stílusból való kiábrándulás, a lényegi lényegtelenségre és a beteljesülés hiányára való ráébredés, melyet John A. McLure műveiben spirituálisan megtört ellenállásként¹³ azonosít. Ez jelenti a poszt-posztmodern felé történő első elmozdulást, ami ugyan még megfelel a posztmodern kritériumainak, mégis az őszinteség irányába történő átalakulás kezdeti lépéseit jelöli, melynek révén újra lehetővé válik a hit.

Diane Benea két korszakra osztja Pynchon műveit, s szerinte a *Vineland* jelenti a szakítást a hatvanas és hetvenes évek szigorú értelemben posztmodern elitirodalmával.¹⁴ Frangipane figyelmeztet, hogy a későbbi korszak sokkal optimistább az emberi kapcsolatokat illetően, a regények pedig egyre inkább összpontosítanak a felelősség és a morális kötelesség kérdéseire.¹⁵ Mindazonáltal McLure fenntartja azt

¹⁰ Tim Woods, *Beginning Postmodernism* (Manchester: Manchester University Press, 2009), 64.

¹¹ John BARTH, *The Literature of Exhaustion* (Lord John Press, 1982); John BARTH, *The Literature of Replenishment* (Lord John Press, 1982); előbbi magyarul: John BARTH, „A kimerített irodalom”, fordította: HERNÁDI Miklós, *Helikon* 33.1 (1987): 137–143.

¹² GREEN, *Late Postmodernism*, 13.

¹³ John A. McCLURE, „Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality”, *Modern Fiction Studies* 41 (1995): 141–163, 143.

¹⁴ Diane BENEÁ, „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s *Bleeding Edge*”, *British and American Studies* 21 (2015): 143–151, 144.

¹⁵ Ezt a stílust nevezik felhígított posztmodernizmusnak, valami-más-mint-posztmodernnek, illetve érthető kései posztmodernnek. Lásd: David COWART, „Attenuated Postmodernism: Pynchon’s *Vineland*”, in *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon’s Novel*, ed. Geoffrey GREEN et al. (Champaign: Dalkey Archive Press, 1994), 3–13, 4.; Frank PALMERI, „Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics”, *Postmodern Culture* 12.1 (2001); Robert E. KOHN, „Pynchon’s Transition from Ethos-Based Postmodernism to Late Postmodern Stylistics”, *Style* 43.2 (2009): 194–214, 211.

a véleményét, hogy Pynchon korai szövegeiben is megfigyelhető egy bizonyos fokú távolságtartás jelenléte a posztmodern értékektől, s ezt „az újfajta spiritualitások hihető jelének” tekinti.¹⁶ Bár a *Súlyszivárványt* paradigmaticus posztmodern regényként interpretálják, McLure egy későbbi tanulmányában amellett érvel, hogy párhuzamba állítható a *Vineland*del, amennyiben főhőse feladja a küzdelmet az összeesküvéssel szemben, és „a túlélés új forrásaira [...] és új elégtételre”¹⁷ talál. A pynchoni javaslat az új életmódra gyakran spirituális dimenziót is tudhat magának, a szekularizált világon és az irónián kívüli elmeállapotot, mely ugyan nem képes az istenhívő menedékének megteremtésére, de éppen elég természetfeletti képességgel rendelkezik a világban ahhoz, hogy lehetővé tegye „az autonómia egy bizonyos fokát, az átmeneti láthatatlanság és mentesülés állapotát, a gondoskodó közösségek nyújtotta öröm élvezetének lehetőségét, még ha az mulandó is.”¹⁸ Tylon Slothrop a *Súlyszivárványból* olyan titkos háborús összeesküvés közepén találja magát, mely túlságosan kiterjedtnek és összetettnek bizonyul ahhoz, hogy megfejthesse. Minden arra irányuló kísérlete, hogy megértse a körülményeket, csak újabb fenyegtetést jelent számára, és elmélyíti paranoiáját. Slothrop csak akkor elégszik meg és válik együttérzővé, amikor abbahagyja az elemzést és beszünteti a kételkedést, és már nem akarja felgöngyölíteni az összeesküvést. Slothrop, aki a posztmodern állapot foglya, de legalább képes felmérni helyzetét, képviseli Pynchon belátását, hogy mesterségbeli tudása elégtelen, és hogy szerzőként egy olyan poszt-posztmodern írásmód irányába teszi meg az első lépéseket, mely még mindig használja az iróniát a posztironikus hit megkérdőjelezésére.

Ha Pynchonról kijelenthetjük, hogy tudatában van a posztmodernnel kapcsolatos nehézségeknek, akkor DeLillót egyenesen a téma szakértőjének tekinthetjük. Mark Osteen, aki a szerzőről azt tartotta, hogy „egyszerre a posztmodern vádlója és védelmezője”, azt állítja, hogy DeLillo elítéli „a szereplőinek szándékolt visszahúzódásának fasiszta vonásait”, miközben megértéssel viseltetik „két-ségbeesett vágyuk [iránt], hogy megfeleljenek magukról, s ezáltal ráleljenek a szent maradékaira egy olyan világban, melyet Isten elhagyott.”¹⁹ Így annak ellenére, hogy alkalmazza a posztmodern írásmódot, illetve szereplőit és elbeszéléseit a posztmodern szférájában helyezi el, DeLillo állandóan a beteljesülés és a jelentés lehetőségeit kutatja (mely kereséstörténet nem igazán egyeztethető össze a posztmodern elképzelésekkel).

A *Fehér zaj* talán ennek a törekvésnek a legtisztább és legszimpatikusabb példája. Thomas J. Ferraro *Egész családok vásároltak éjszaka! (Whole Families Shopping at Night!)* című írásában azt hangsúlyozza, hogy a Gladney családnak mennyire si-

¹⁶ McCLURE, *Postmodern/Post-Secular*, 143.

¹⁷ John A. McCLURE, „Forget Conspiracy”, in *Conspiracy Nation*, ed. Peter KNIGHT (New York: New York University Press, 2002), 254–272, 261.

¹⁸ Uo., 261.

¹⁹ Mark OSTEEN, *American Magic and Dread* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), 3, 31.

kerül az összetartozás érzését megőriznie a posztmodern kultúra állandó, zavaró információáramlása ellenére (vagy éppen amiatt). Azonban DeLillo a *Fehér zaj*ban – Pynchonhoz hasonlóan – az összeesküvésről (vagyis a globális kapitalizmusról) való lemondás mellett tör lándzsát a posztmodern kultúrában való túlélés érdekében. A szereplők posztszekuláris rituálék segítségével igyekeznek úrrá lenni fogyasztói késztetéseiken, bár ezek a rituálék – mint a családi bevásárlótúrák vagy a társas tévzés – maguk is a kapitalista rendszer részét képezik. Ennek legmeggyőzőbb példája, mikor a regény utolsó lapjain a Gladney család Jack vezetésével csatlakozik az autópálya felhajtóján egy csoportosuláshoz, hogy egy vallási ceremóniához és elragadtatáshoz hasonlatos esemény keretében megtekintsék a naplementét.²⁰ Ahogyan McLure megjegyzi, DeLillo nem azt sugallja, hogy a naplemente közösségben átélt élménye csodás módon elhozná a megváltást (a következő oldalon már bőszen vásárolnak a szereplők), hanem inkább a lehetőség pillanataként ábrázolja a jelenetet, annak reményében, hogy a társadalmon belül olyan helyek nyílhatnak meg, ahol csökken az egyénre nehezedő kapitalista nyomás, hogy – ha átmenetileg is, de – megadatik a tisztánlátás esélye. Ez a remény Jack alakjának kulcsa, akit a halálfélelem önző érzése emészt, de aki megnyugvásra lel gyerekei társaságában. Ugyan Jack képtelen a posztmodern kultúrán kívül létezni, gyerekei (még) nem teljesen asszimilálódtak.²¹ „[M]ég ha túlságosan meg is van félemlítve, hogy kimondja, Jack reményét a gyerekei »poszt-posztmodern« elidegenedésébe helyezi, írja Ferrato.”²²

David Foster Wallace a legjobb példája ennek az elidegenedésben felcseperedő gyerekeknek. Második regényét, a *Végtelen tréfiát* gyakran tekintik a posztmodern irónián és cinizmuson túljutni kívánó, valami értelmesebb és kielégítőbb dolog létrehozására irányuló törekvések alapszövegének.²³ Ahogy arról Stephen J. Burn beszám-

²⁰ „A várakozás bensőséges [introverted]”, számol be Jack a nézőközönség rejtélyes és rituális természetéről. „Természetesen bizonyos megilletődöttség jár át mindnyájunkat, mert lenyűgöz bennünket a látvány, melynél lélekemelőbbet soha nem tapasztaltunk még, bár közben nem tudjuk, hogy ámulva vagy rettegve nézzük-e, nem tudjuk, mit látunk, s hogy mit is jelent az, amit látunk [...]”. Don DeLillo, *Fehér zaj*, fordította BART István (Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018), 365.

²¹ Jack minden olyan jelnek és szimbólumnak óriási jelentőséget tulajdonít, mely arra utal, hogy gyerekei csalódottak az őket elárasztó képekkel és reklámokkal kapcsolatban, s ebben annak visszaigazolását látja, hogy elégedetlenségével nincs egyedül, és hogy ez azt jelenti, hogy a gyerekek talán felül tudnak emelkedni azon a nyomáson, aminek ő maga van kitéve. Heinrichet a tények és a tudomány érdeklik, Steffie rituálisan elégeti a pirítóst, hogy visszatérjen az érzékek ősi világához, Dennis pedig múltjának tárgyait gyűjti, hogy megőrizze történeti tudatát és önazonosságát.

²² Michael P. Maguire azt fejtegeti, hogy Pynchon is hasonló reményt táplál, s ennek bizonyítására az internetet mint felszabadító médiumot és a digitális hálózatoktól való visszavonulás lehetőségét elítélő nyilatkozatát idézi. „Pynchon inkább a következő nemzedék felé fordul, s talán az egyetlen reményt a haladó politika jövője számára magukban a gyerekekben látja.” Michael P. MAGUIRE, „September 11 and the Question of Innocence in Thomas Pynchon’s *Against the Day* and *Bleeding Edge*”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 58.2 (2017): 95–107, 95.

²³ Érdemes ezen a ponton megemlíteni Samuel Cohen felvetését, hogy a *Végtelen tréfa* olvasható annak a kritikai elképzelésnek a bírálataként, hogy az irodalom paradigmaváltásokon keresztül halad előre, valamint a művészet változásának progresszív mivoltába vetett hit, illetve a múltbéli

mol: a regény nagyívű, kimunkált szerkezete sokat köszönhet „a korábbi posztmodern szerzők terjedelmes műveiből álló hagyománynak”, Pynchonnek, DeLillónak és Gaddisnek,²⁴ bár a kritika inkább arra összpontosít, hogy Wallace hogyan nyúlik vissza az elődökhöz, hogy saját területén keljen birokra a posztmodernnel, hogy alakzatait saját elképzeléseihez igazítsa. „Wallace úgy érezte, kénytelen úgy írni, ahogy”, mondja Konstantinou, mert „a posztmodern (és különösen a metafikció) a kései kapitalizmus kulturális logikája.”²⁵ Ennek ellenére kijelenthetjük, hogy a *Végtelen tréfa* nem csak az őszinteség trójai falova volt, melyet Wallace betölt a posztmodern várudvarra, hanem sokkal inkább öntudatos, logikus továbbvitele annak az aggodalomnak, melynek korábban már elődei (legalábbis közülük néhányan) hangot adtak. Graham Foster amellett érvel, hogy a *Végtelen tréfa* nem hogy támadná DeLillót, de „magába olvasztja DeLillo munkásságát, foglalkozik a témáival, és inspirációt merít belőle valami új létrehozásához”.²⁶ Ha Ferrarónak a *Fehér zaj* szereplőinek helyzetét összefoglaló leírásának szemszögéből tekintünk rá, akkor Wallace kevésbé tűnik apagyilkosnak, mint inkább a régóta vágyott gyermeknek.

A Pynchon mindent átható rejtélyeit és DeLillo rituáléit továbbgondoló Wallace a hit és a jelentés posztmodern tagadásának ellenszereként azt alkalmazza, amit Daniel Mattingly „helyettesítő vallási struktúráknak és elveknek”²⁷ nevez. A *Végtelen tréfában* az Anonim Alkoholisták gyakorlata és retorikája tölti be ezt a funkciót, amikor a bentlakókat arra kötelezik, hogy kövessék a tizenkét lépésből álló programot a megváltásuk érdekében. Wallace nem-autoriter, dogmáktól mentes mozgalmként hivatkozik az AA-ra, mely a posztmodern cinizmus körein kívül helyezkedik el, ahol az egyéni történetek megoszthatók, és a hagyományos vallások nehéz történeti és dogmatikus öröksége hiányában kialakulhat az empátia – ez az, amit Marshall Boswell hiteles és életképes kirkegaard-i vallásnak nevez, s ami képes az esztétikai öntudat problémáinak megoldására.²⁸ A program megköveteli (mi több,

művekhez fűződő viszonyának megkérdőjelezéseként is. Samuel COHEN, „To Wish to Try to Sing to the Next Generation: Infinite Jest’s History”, in *The Legacy of David Foster Wallace*, ed. Samuel COHEN and Lee KONSTANTINOU (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 59–79, 74.

²⁴ Stephen J. BURN, *David Foster Wallace’s Infinite Jest, Second Edition: A Reader’s Guide* (New York: Continuum International Publishing Group, 2012), 27.

²⁵ Lee KONSTANTINOU, „No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief”, in *The Legacy of David Foster Wallace*, ed. Samuel COHEN and Lee KONSTANTINOU (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 88.

²⁶ Graham FOSTER, „A Deep Insider’s Elegiac Tribute: The Work of Don DeLillo in David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”, *Orbit: A Journal of American Literature* 4.2 (2016): 1–20, 18.

²⁷ Daniel MATTINGLY, *Post-postmodern ‘new sincerity’ in contemporary American fiction: Wallace, Franzen, Eggers*, PhD Dissertation (Swansea: Swansea University, 2014), 80.

²⁸ Marshall BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003), 143. Ez a nézet meglehetősen ellentmondásos, hiszen még saját szövegének szereplői is rámutatnak az AA kvázi-vallásos retorikájával kapcsolatos tévhiteire. „Ha és amennyiben problémád van valamilyen szerrel, ugye”, mondja a függő Geoffrey Day, „az AA-ben a helyed. Viszont ha azt mondom, *nincs* problémád a szerrel, más szóval *tagadod*, hogy problémád volna a szerrel, akkor *per definitionem* tagadásban vagy, tehát nyilván még égetőbb szükség van az AA-közösség tagadásromboló segítségére, mint azoknak, akik képesek beismerni a problémájukat.” David FOSTER WALLACE, *Végtelen tréfa*, 1019, n. 90.

arra épít), hogy a résztvevők teljesen őszinték legyenek, felfüggeszék hitetlenkedésüket és racionalizálási kísérleteiket, hogy teljesen alá vessék magukat az alapelképzelésnek.²⁹ Sokak számára ez lehetetlennek bizonyul, és a *Végtelen tréfa* AA-tagjai nem is hívók, mint inkább a hit lehetőségében hívók. A főszereplő Don Gately ebből a szempontból heroikus modell, hiszen történetének íve az addikció bugyrainak önző agóniájától (rabol, majd akaratlanul ugyan, de öl is, hogy függőségét finanszírozza) a lőtt sebére kapott, akár legenyhébb fájdalomcsillapító hősies visszautasításáig terjed (akkor sérült meg, amikor addikt társát védte önfeláldozó módon). Megérkezésekor úgy tesz, mintha hinne az AA protokolljában, és követi azt a veterán tagok tanácsára. Míg végül, szinte természetfeletti módon, állapota javulásnak indul. Ahogyan Wallace fogalmaz:

Megkérdezed az ijesztő öregektől, hogyan működik az AA, mire ők azzal a hűvös mosollyal közlik, hogy kösz jól. Működik és kész, itt a vége, fuss el véle. [...] És akkor jön ez a bugyuta, lepusztult gyűlésekből, elcsépett szlogenekből, szacharinvigyorokból és förtelmes kávéból tákolt anarchikus rendszer, ami annyira gáz, hogy zsigerből tudod, nyilván csak a *legsötétebb* debilnek működhet [...] és aztán Gately lassacskán ráébredt, hogy valójában az AA az a hűséges jó barát, akinek az előzőt hitte, és akit örökre elveszítettnek hitt, amikor bevonult. [...] az öregek azt mondják, egyelőre le van szarva, miben hiszel és miben nem, csak csináld, mondják, és mint egy minden emberi akarat nélküli elektrosokkal idomított orgazmus, teszed, amit mondanak [...]³⁰

És míg a racionális gondolkodás felfüggesztése akár szó szerint életmentő lehet az AA-ba belépő szenvedélybeteg számára, addig ugyanennek a logikának a gyógyító célzattal történő alkalmazása a szélesebb, addikción túlmutató, nehezebben diagnosztizálható bajok esetén potenciálisan sokkal problematikusabb. McLaughlin megjegyzi, hogy a posztmodernben csalódott fiatal írógeneráció megjelenése egybeesett a konzervatív politika felvirágzásával az Egyesült Államokban.³¹ Továbbá egyértelműen kijelenti, hogy nem a realizmusra való újabb rátalálást, vagy az önmagáról tudomással nem rendelkező nyelvhez történő teljes visszatérést tűzte ki célul. Azonban a poszt-posztmodern és a konzervatív politika időbeli és ideológiai egybeesése rávilágít, hogy óvatosan kell bánni a cinizmushoz és ironiához hasonló szubverzív taktikák elutasításával. A kulturális trendektől és a divatos hitetlenségtől való visszavonulásra nemes gesztusként tekinthetünk, mely hozzájárul az emberi kapcsolatok helyreállításához és a jelentés visszanyeréséhez, de a kételkedés teljes elutasítása a legjobb esetben is a valóság összetett mivoltával való szembesülés gyerekes visszautasításaként hat, legrosszabb esetben pedig azzal jár, hogy a

²⁹ A regényben Wallace arról tudósít, hogy a bostoni AA ironiamentes övezet, és az ironizáló jelenléte a gyűléseken olyan, mint a „boszorkány[é] a templomban”. Uo., 379.

³⁰ Uo., 360–361.

³¹ Nevezetesen Ronald Reagan és George H. W. Bush elnökségének időszakában, 1981-től 1993-ig.

népesség fogékonyra válik a korlátozó, fasiszta erők manipulációja iránt.³² A *Routledge Companion to Postmodernism* így a poszt-posztmodern felé sorolja fel, attól tartva, hogy az „a modernizmus által leváltott társadalmi formánál egy sokkal dogmatikusabbhoz való regressziót” jelent.³³

Ez nem azt jelenti, hogy Wallace vakon küzdött volna az őszinteség érdekében, és nem kérdőjelezte volna meg a következményeket. A *Végtelen tréfa* Geoffrey Day-e gondolkodik el azon, hogy kihallani-e az AA-ból „valami totalitárius meléköngét? Hogy azt ne mondjam, amerikaiatlanságot? Úgy tiltanak meg egy alapvető doktrinális kérdést, hogy doktrínát hoznak a kérdés ellen”.³⁴ Day jelenléte a regényben az AA retorikai ellenpontjaként megváltoztatja Wallace állásfoglalását, aki nem didaktikus tanítóként, hanem kemény retorikai kérdések, a poszt-posztmodern szerzők által megvizsgálendő dilemmák, az előre haladás szószólójaként jelenik meg. Így tehát a kortárs próza számára nem az a kérdés, hogy az irónia meghaladható-e, vagy hogy elérhető-e a posztironikus hit, hanem hogy megvizsgálja annak veszélyeit, hogy mi van akkor, ha túlságosan az iróniára vagy a hitre támaszkodunk a másik rovására.

A FIKCIÓ ÚJABB ARANYKORA: A KORTÁRS POSZT-POSZTMODERN

A poszt-posztmodern szerzők mindegyike előfutárának tekinti Wallace-t, és mindegyiküket az ő hit és jelentés utáni vágya motiválja. Ennek ellenére a *Végtelen tréfa* (lábjegyzetben szereplő) figyelmeztetése a kérdés elleni doktrínáról arra utal, hogy feladatuk egyáltalán nem egyszerű. A populista politikai erők hatalmának növekedése közepette Wallace AA-modelljének tiszta őszintesége és vak hite veszélyes, és nem állja meg a helyét az efféle irányultságot kihasználni kész erőkkkel szemben. Geoffrey Day karaktere nem csupán egy valahogy itt felejtett hazafi, aki különként ragaszkodik a szabadság eszméjéhez, hanem fontos figyelmeztetést fogalmaz meg az efféle doktrínának történő behódolás kapcsán. A poszt-posztmodern szerzők kortárs generációja jól teszi, ha Trump, Le Pen és a Brexit korában odafigyel Day nyugtalanságára, már ha a kortárs kérdésekkel valóban foglalkozni akar szövegeiben. Ami annyit tesz, hogy az őszinteség következményeit és az azt kihasználni akarók szándékát ugyanúgy szemügyre kell venni, mint ahogyan az irónia jelentette kihívásokat.

A poszt-posztmodern mozgalom nem egységes, hanem a posztmodern elitizmustól való elmozdulás különböző törekvéseit foglalja magába. Ezek mindegyi-

³² A történelmi kontextus és a terminus modern kori elhasználódása a fasiszmus kifejezést paradox módon tabuvá tette vagy klisévé silányította, bár ezen a helyen abban az értelemben használok, ahogyan Umberto Eco felsorolja a fasiszmus tizennégy tulajdonságát, melyek nem rendeződnek szisztémává, de amelyek közül egyetlen egy is elegendő, hogy „a fasiszmus megtapadjon körülötte.” Umberto Eco, „Eternal Fascism”, *New York Review of Books* (22th June 1995): 5.

³³ Stuart SIM, *The Routledge Companion to Postmodernism* (Abingdon: Routledge, 2011), 287.

³⁴ WALLACE, *Végtelen tréfa*, 1020, n. 90.

ke más szempontból foglalkozik Wallace kérdésfeltevésével, más módszereket alkalmaz az irónián történő felülemelkedésre, illetve a hit és az őszinteség igenlésére, bár nem mindegyik képes arra, hogy sikeresen vonja kérdőre magát az őszinteséget. Sam Sack kifejti, hogy sok szerző inkább a történelem felé fordul, semmint a még mindig posztmodern alapokon építkező kortárs társadalom felé: „Mihez kezdjen a szerző, ha abszurd látomását beelőzi a valóság?”, teszi fel a kérdést. „Úgy tűnik, a válasz a múlt felé fordulásban rejlik.”³⁵ Sok példát találni ennek a megfigyelésnek az alátámasztására: Michael Chabon, Colson Whitehead és George Saunders legutóbbi műve csak néhány példa arra, hogy a sikeres kortárs szerző a történelmi regény felé fordul. Sack nem mindig képes felmérni a rózsaszín képet festő szerzők műveinek minden réteget, és udvariasan bár, de azzal vádolja őket, hogy „az Amerika múltjáról elmesélt, jó hangulatot árasztó történeteik révén” ők is bedőltek annak a leegyszerűsítő retorikának, mely a kortárs amerikai politikát jellemzi, miszerint „tegyük naggyá újra Amerikát”.³⁶ Legyen szó a második világháborús nemzedék elbűvölő ábrázolásmódjáról Chabon *Ragyog a Hold* című regényében, vagy Whitehead zord, ám örökké optimista meséjéről a szökött rabszolgáról az *A föld alatti vasútvonal* című regényében, vagy Lincoln elnök szentként való ábrázolásáról Saundersnál a *Lincoln in the Bardóban*, úgy tűnik, a szerzők a fragmentált jelenre Amerika nagyságáról és ideáljairól szóló, hazafias mitológiai történetekkel reagálnak. Az ideálok természetesen nem értékmentesek, és különösen Saunders és Whitehead regényei elgondolkodtatóak a társadalmi igazságosság, az egyenlőség és az empátia kurrens kérdései kapcsán. Azonban az amerikai vagy a nyugati tapasztalat eme inherensnek gondolt értékeinek a megerősítése az önelégtelenséggel határos, az etikának és a moralitásnak a földrajzi adottságokra és a nemzeti sajátosságokra történő mitológiai redukciója egyáltalán nem jelent kihívást a populista nacionalizmus számára. „A posztmodern szerzők palira vették vagy éppen kiforgatták az ország eredetének mítoszait,” mondja erre Saks, „a kilencvenes évek békéje és jóléte idején felnőtte vált kortárs regényírók viszont felnagyítják ezeket.”³⁷ Az irónia és a cinizmus levetkőzése nemes tettnek tűnhetett a kilencvenes évek jóléte közepette, ám ezek korábban fontos ellensúlyt jelentettek a hidegháború és a vietnami háború idejének politikai szlogenjei ellen, a hetvenes és nyolcvanas évek gazdasági visszaesése idején, a Watergate-botrány kapcsán 1972 és 1974 között, és még ma is szükségünk van rájuk.

A múltba való, defetista poszt-posztmodern visszavonulás kifinomult irodalmi módon is jelen van. David Marcus írja le, hogy a kortárs szerzők hogyan hagyták maguk mögött DeLillo és Pynchon „epikus látomásait”.³⁸ Ennek az újrafókuszálásnak a legtipikusabb példája Jonathan Franzen, akinek legutóbbi művei

³⁵ Sam SACKS, „They Could Be Heroes”, *New Republic* (2017).

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ David MARCUS, „Post-Hysteries: Zadie Smith and the Fiction of Austerity”, *Dissent* (Spring 2013).

a nagyobb lélegzetű problémáktól a személyes ügyek felé fordultak, és a szélesebb kulturális kérdések helyett az érzelmi összetettségre összpontosítva „hazatértek” a honi elbeszélésekhez. A *Javítások* még az internet forradalma előtti korszakban íródott, de mind a *Szabadság*, mind pedig a *Tisztaság* eltekint a technológiai fejleményektől, és a valósabb emberi tapasztalatokat ábrázolja.³⁹ Különösen problémás ez a *Tisztaság* esetében, ahol a történet középpontjában a Wikileaks-szerű aktivizmus áll, ám ennek ellenére mintha a cselekmény nem is a digitális világban játszódna, és a technológia csupán a hagyományos történet háttérében álló újdonság lenne. A személyes érzelmeket és azok közvetlen környezetét kitüntető, megújult figyelem képes a közösség és a jelentés ábrázolására a késői kapitalizmus globalizálódott társadalmában, de a megfoghatatlan piaci erők és a távoli tömegmédia által meghatározott világban a helyi realizmusnak szentelt figyelem egyáltalán nem kelt realista benyomást. Az efféle epikus meghatározottságok figyelmen kívül hagyása a kortárs regényben éppolyan reduktívnak tűnik, mint a történeti regény jóleső nosztalgiára való hajlama, melyet Sacks kifogásolt – a posztmodernről az igazság- és jelentéskeresés szándékával elhajló fikciót saját, korlátozott nézőpontja érvényteleníti. Rachel Greenwald Smith a *Javításokat* és a *Szabadságot* méltató kritikákat⁴⁰ idézve amellet érvel, hogy a ragaszkodás az elképzeléshez, mely szerint a regény az individuumokra összpontosít, Margaret Thatcher társadalomról alkotott véleményével⁴¹ mutat párhuzamokat, és ekképp nem megkérdőjelezi, hanem éppen megerősíti a neoliberális kapitalista rendszert.

Míg ezek a poszt-posztmodern szövegek azt mutatják, hogy a posztironikus hit nem csupán lehetséges, de igen gyakori eleme a kortárs regénynek, arra is rávilágítanak, hogy fontos ezeket az elemeket kiegyensúlyozni az irónia és a kétely kritikai jellemzőivel. Néhányan, mint A. M. Homes is, egész életművük során ezzel foglalatostkodtak. Korai történeteinek és a *Zene égetéshez-nek* (*Music for Torching*) a cinikus hatásvadászatát ellensúlyozza az *Ez a könyv megmenti az életed* (*This Book Will Save Your Life*) és a *Hogy nyernénk megbocsátást* (*May We Be Forgiven*) mindenütt megnyilvánuló kedvessége, s az, hogy az őszinte szereplők elnyerik méltó jutal-

³⁹ Jonathan FRANZEN, *Javítások*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012); Jonathan FRANZEN, *Szabadság*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012); Jonathan FRANZEN, *Tisztaság*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016).

⁴⁰ Sam Tanenhouse a *The New York Times*-ban a *Szabadságot* „az amerikai regény remekművének” nevezte, mely képes „megszabadulni a posztmodern fojtogató béklyóitól”. A javításokat is hasonlóan magas polcra helyezte: „Franzen feltörte a posztmodern homályos burkát, kibogozta összegubancolódott szálait, és a nem működő áramkör helyére a hiteles humanizmus érző szívét helyezte.” Sam TANEHAUS, „Peace and War”, *New York Times Book Review* (19 Aug. 2010).

⁴¹ A *Women's Own* hasábjain Douglas Keay kérdésére válaszolva Thatcher a következő véleményének adott hangot: „Márpedig a társadalom, mint olyan nem létezik. Férfiak és nők, emberek élő szövete van, és ennek a szövetnek a szépsége és életünk minősége attól függ, hogy egyenként mennyire vagyunk hajlandók felelősséget vállalni önmagunkért.” Margaret THATCHER, „Interview with Douglas Keay”, *Women's Own* (23 Sept. 1987).

mukat a szerző komikus hangvétele ellenére.⁴² Ellenben Zadie Smith első regénye, a *Fehér fogak*, mely a nem túl hízelgő „hisztérikus realizmus”-címkét érdemelte ki James Woodtól, megpróbálja egyetlen szövegen belül létrehozni ezt az egyensúlyt, hiszen nem csak a londoni család életét írja le, hanem – kritikusan és humánus módon – szót ejt faji, vallási kérdésekről, a terrorizmusról, az állati jogokról és a nemzedékek konfliktusáról is. Ugyan a regényt kedvezően fogadta a kritika,⁴³ Wood mellett érvel, hogy Smith képtelen kellő morális súllyal rendelkező, emberi elbeszélést teremteni: „Nem bontja le a realizmus konvencióit, hanem – éppen ellenkezőleg – kimeríti, túlhajtja őket” – így Wood. – „Ennek megfelelően nem a történet valóságosságával, hanem moralitásával szemben vannak kifogásaink.”⁴⁴

Létezik a poszt-posztmodern regénynek egy olyan vonulata, mely kiterjeszti a *Fehér fogak* elképzeléseit és törekvéseit: Jennifer Egan, Segio De La Pava és Rachel Kushner olyan társadalmilag tudatos fikciós szövegeket írnak, melyek mind az őszinteséget, mind pedig az iróniát megkérdőjelezzik.⁴⁵ Mindez párhuzamot mutat Vermeulen és Van den Akker metamodernizmus-elképzelésével, de ahelyett, hogy „a modern elköteleződés és a kimondottan posztmodern szenvtelenség között oscillálna”,⁴⁶ a kortárs poszt-posztmodern próza ezen szelete a modernista és posztmodern értékeket egyidejűleg veszi szemügyre és alkalmazza. Az erre való legutóbbi és egyben legsikeresebb próbálkozás Nathan Hill *Nix* című első regénye, mely a kortárs kultúra feltérképezése közepette egyrészt tovább folytatja Wallace viaskodását az iróniával, másrészt igyekszik elkerülni az egyéni elszigetelődés és a nosztalgia buktatóit. A cselekmény három szálon, 2011-ben, 1988-ban és 1968-ban játszódik; a múltbéli események ábrázolásakor Hill a franzeni társa-

⁴² A. M. HOMES, *Music for Torching* (New York: William Morrow and Company, 1999); A. M. HOMES, *This Book Will Save Your Life* (New York: Viking Press, 2006); A. M. HOMES, *May We Be Forgiven* (New York: Viking Press, 2012). A *This Book Will Save Your Life* főhőse, Richard Novak erre a legfőbb példa: ő az a férfi, aki a spiritualizmusa (meditatív visszavonulása) és úton-útfélen elkövetett jótettei révén képes felszabadítani magát az önként vállalt magányból. Homes ironikus hangvételét – mely megjelenik a regény címében is – ellenpontozza, hogy Novak fizikailag és lelkileg is egyre jobban lesz minden egyes szentimentális, New Age gyakorlat után.

⁴³ Zadie SMITH, *Fehér fogak*, fordította Sóvágó Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002). Anthony Quinn például azt méltatta, hogy „mennyre jellemző a befogadásra, a toleranciára, mi több a közösségi érzésre törekvő társadalomra a túlzásúfolttság, amikor a rasszok keveredése már nem a kivétel, hanem a norma.” Anthony QUINN, „The New England”, *New York Times Book Review* (30 Apr. 2000).

⁴⁴ James WOOD, „Human, All Too Inhuman”, *New Republic* (24 Jul. 2000).

⁴⁵ Rachel KUSHNER, *The Flamethrowers* (New York: Charles Scribner's Sons, 2013); Sergio DE LA PAVA, *A Naked Singularity* (Chicago: University of Chicago Press, 2012); Jennifer EGAN, *Look at Me* (New York: Doubleday, 2001); Jennifer EGAN, *A Visit from the Goon Squad* (New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013); Jennifer EGAN, *Manhattan Beach* (New York: Charles Scribner's Sons, 2017). Kushner *The Flamethrowers* és De La Pava *A Naked Singularity* című szövegei kijátsszák egymással szemben az őszinteséget és az iróniát, és úgy tartják mindkettőt féken, hogy egyik sem kerül ki győztesen a küzdelemből. Egan *Look at Me* és *A Visit from the Goon Squad* című szövegei is ebbe a kategóriába ille- nek, bár legutóbbi regénye, a *Manhattan Beach* a nagy gazdasági világválság idején játszódik, és ezek alapján joggal tarthat a Sacks által kritizált irányvonalba.

⁴⁶ Timotheus VERMEULEN és Robin VAN DEN AKKER, „Notes on Metamodernism”, *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010): 1–14, 2.

dalmi realizmus módszerét alkalmazza, hogy keretbe foglalja a fragmentált, média által átszőtt 2011-es történetet mint a történelmi előzmény egy variánsát, s ezzel egy másfajta válasz lehetőségét alapozza meg Sacks eredeti kérdésére, hogy hová forduljon a regényíró, ha a valóság túltesz a képzelet legvadabb csapongásain is. Hill szerint az író az őt megelőző poszt-posztmodern szerzők módszereinek és stílusainak ötvözetéhez nyúl, s magáévá teszi Pynchon gazdag, hisztérikus részletezőképességét, DeLillótól a varázslat és a rémület keverékét, Wallace-től az empátiát, végül egy kicsit a Franzen-szintű egyéni esettanulmányból – mindezt egyetlen szövegen belül. Ha ez a valóság hisztérikus ábrázolása, akkor az azért van, mert – mint ahogyan azt Wood kritikájára válaszul Smith állította – „hisztérikus idöket élünk”.⁴⁷

Ahogy a *Nix* megvizsgálja a *World of Elfscape*, egy fiktív, meglehetősen adiktív online szerepjáték világát és normális társas együttlétre képtelen játékosait, az jól kifejezi Hill filozófiai nézeteit. Ahogy minden szenvedélybetegség, úgy az *Elfscape* is foglyul ejti játékosait: egy csomó időt rabló napi küldetés fejleszti a szereplők képességeit, de nem biztosít előmenetelt a történetben, ami azt jelenti, hogy a játék gyakorlatilag végtelen. „Nincs mód igazán nyerni” – írja Hill. – „És nem látszik a vége. És néha a játék céltalansága mintha azonnal lelepleződne [...] Samuel még most is azt gondolja, hogy nem történik más, minthogy néhány magányos ember ütögeti a billentyűket a sötétben.”⁴⁸ A bukott író és egyetemi professzor, Samuel, illetve az elvált, elhízott, állástalan, csak játékban használt nevén ismert Pwnage mindketten a játék rabjai, és ez akár az internetes kultúrára tett kiszólás is lehetne a regényben. Hill azonban empátiával egyensúlyozza kritikáját, együttérzőn mutatva be szereplőit, a játékot pedig áldásként és átokként. Az *Elfscape* a *Végtelen tréfából* vett AA és drogok paradox digitális elegye, a valóságtól való narkotikus menekülés maga, mely mindazonáltal lehetőséget teremt – ha a világtól mégoly elrugaszkodva is – az egyébként lehetetlen személyes kapcsolatok és barátságok egy bizonyos szinten történő kialakulására. „Mármint gondold el, mennyi időt töltünk az *Elfscape*-ben”, mondja Samuel Pwnage-nek egy sör mellett, mikor a függőségükről beszélgetnek. „Az *Elfscape* nélkül talán mindannyian élhetnénk, nem is tudom, értelmes életet. Kint a való életben.” Mire Pwnage azt feleli: „[A]mit az *Elfscape*-ben csinálok, az számít. Szóval, amit csinálok, az hatással van a dolgok állására. Megváltoztatja a világot. Ezt a való életről nem lehet elmondani.”⁴⁹ Bár Pwnage megkérdőjelezi Samuel pontos (bár egyszerű) véleményét, Hill a kérdéses részben a szórakoztatás csábításának ostromozásáról a globalizált, digitális világban megtapasztalt elszigeteltség és tehetetlenség alapvető összetettségére tereli szót.

A videojáték közvetlenül is befolyásolja a narratívát. A szereplők csak egy sört isznak meg a játékbéli „találkozásuk” nyomán, de Samuel megosztja komoly, sze-

⁴⁷ ZADIE SMITH, „This Is How It Feels to Me”, *The Guardian* (13 Oct. 2001): n. p.

⁴⁸ NATHAN HILL, *Nix*, fordította MESTERHÁZI MÓNika (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 29.

⁴⁹ Uo., 219.

mélyes dilemmáját Pwnage-dzsel: az a valószínűtlen szituáció adódott számára, hogy vagy könyvet ír az anyjáról (aki a nyolcvanas években még gyerekként hagyta magára, hogy aztán a jelenben tűnjön fel újra egy Trump-szerű republikánus elnökjelölt erőszakos támadójaként), vagy beperlik, mert a vaskos előleg elköltése után nem teljesítette szerződésben vállalt kötelezettségét egy regény megírására. Válaszul Pwnage megosztja Samuellel filozófiáját: azt az *Elfscape* világában megtanult bölcsességet, hogy minden probléma – legyen szó egy emberről vagy az ellenségről – az vagy akadály, vagy rejtély, vagy pedig csapda. Samuel érthető módon szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy a videójátékkal töltött rengeteg idő során szerzett személyes filozófia vajon mennyire lehet segítségére, bár Pwnage ragaszkodik hozzá, hogy hitvallása megállja helyét a való életben is. A regény végére világossá válik, hogy Samuel megfogadta Pwnage tanácsát, és anyját immár nem ellenségnek, hanem rejtélynek tekinti, és a megoldás keresése során kideríti, hogy története és döntése, hogy elhagyja, nem annyira önző, mint azt korábban elhittették vele. Következésképpen Samuel úgy dönt, hogy az igaz történetet regényként írja meg, ami „lesz, mondjuk, hatszáz oldal, és tízen fogják elolvasni.”⁵⁰ Ez az anti-posztmodern elköteleződés az igazság mellett ultra-posztmodern, öntudatos, metafikcionális kommentár is egyben Hill saját regényére vonatkozóan, bár sem a szerző, sem a szereplő nem ássák alá érvényét. Ez a megállapítás az egész regényre áll, és lehetővé teszi Hill számára, hogy egyként gúnyoljon ki mindent és mindenkit: az elcsépeelt popsztárokat és a pénzéhes kiadókat éppúgy, mint a babyboom generáció ideológiai promiszkuitását – miközben szinte minden szereplőjéhez megértően viszonyul. Amikor Pwnage-dzsel majdnem végez játékszenvedélye, akkor az a közösség menti meg, amelyhez a játék révén kapcsolódott. Samuel hasonló módon használja a játékot saját élete előli menekülésként, és helyzetére a megoldást a játékból vett bölcsesség segítségével találja meg, ami aztán az epifánikus pillanatban csúcsosodik ki a regény végén:

De az ember nem bírja ki ezt a világot egyedül [...] Mert ha az ember a többieket ellenségnek, akadálnak vagy csapdának látja, akkor állandóan hadban áll velük, és önmagával is. Viszont ha úgy dönt, hogy a többi embert rejtélynek látja, és ha önmagát is rejtélynek látja, akkor állandóan örülhet, mert végül, ha elég mélyre ás bárkiben, ha igazán belenéz mások életének motorházába, akkor talál ott valami ismerőset.⁵¹

Mert éleslátása mellett Hill azoknak a helyzeteknek a feltárását célozza, melyekben szereplői önmagukra lelnek, és ahogy a leghétköznapiabb helyzetekben is a megváltás lehetőségét keresik. Minden csípős megjegyzést és szatirikus odaszúrást humanizáló ellencsapás követ, míg végül a könyv jóindulata diadalmaskodik.

⁵⁰ Uo., 678.

⁵¹ Uo., 682.

Ennek ellenére Hill nem elégszik meg azzal, hogy könyvének egyetlen morális üzenete az együttérzésre és az őszinteségre való felhívás legyen. Mi több, felismeri, hogy meg kell kérdőjelezni a feltétlen hitet annak érdekében, hogy ellen tudjunk állni a reduktív szentimentalizmusnak, és hogy szembenézhessünk a 21. század komoly társadalmi és kulturális kihívásaival. Az egyéni körülmények elnéző kezelése Hill esetében nem áll a nagyobb hatóerők kritikájának útjába. A médiának a hírekre és a politikára gyakorolt hatásával különösen karcos és baljós stílusban foglalkozik, s a fenyegetést az 1968-as történetre vezeti vissza, amikor is Samuel anyja, Faye egy erőszakos tiltakozáson vesz részt a chicagói demokrata elnökjelöltő gyűlés ellen. A regény egymás mellett mutatja be a zavargás jeleneit és Faye nagybátyjainak reakcióját, akik teljesen odavannak a helikopteres kamerák és az élő közvetítés közvetlenségéért és szórakoztató jellegéért.⁵² Hill ezzel szemben Walter Cronkite-ot, a CBS tudósítóját szerepelteti, aki még mindig hisz „a nyomtatott sajtó mindenféle elavult kötelezettség[ben]”, és aki a morál hangja a kaoszban: „Cronkite el akarja mondani a nézőinek, hogy az a valóság, amit a tévében látnak, nem a Valóság” – írja Hill. – „Képzeljünk el egy csepp vizet: ez a tüntetés. És most tegyük ezt az egy csepp vizet egy vödörbe: ez a tüntetési mozgalom. És dobjuk a vödört a Michigan-tóba. Ez a Valóság.”⁵³ Cronkite figyelmeztet a regényben máshol piedesztálra emelt őszinteség és hit ellen, ő a gondos mérlegelés és az egészséges kétely magányos alakja, szemben a képernyőinken át minket elárasztó, úgynevezett közvetlen valósággal. Lényegét tekintve Cronkite a posztmodern irodalom legbecsesebb értékeinek – a kérdezésnek, a szkepticizmusnak és a kételynek – a karikatúrája, aki ott áll szemben a tömegmédia szörnyetegével, az élő képbe vetett vakhit és bizalom posztironikus rendszerével. A posztmodern irodalomhoz hasonlóan Cronkite saját elvei miatt válik idejétmúlttá, mert annyira kötődik az objektív tudósítás újságírói maximájához, hogy békésen tűri, ahogy az álszent politikusok olyan kérdésekre válaszoljanak, amelyeket ő fel sem tett.⁵⁴

Hill a gondolatmenetet végigköveti trumpi poszt-posztmodern vonatkozásáig: a politikusok „jobban beletanultak a televíziós médium manipulálásába, mint a televíziós szakma”,⁵⁵ mivel a személyiségük szórakoztató mivolta és ígéreteik egyszerű őszintesége kielégítőbb és jobban követhető, mint a Cronkite-hoz hasonló alakok által megkövetelt kifinomultság és kétely. Ezt az üzenetet egy populista republikánus kormányzó szerepeltetése támasztja alá a regény-

⁵² Faye nagybátyjai a nyugati világban immár szórakoztató szokássá vált módon merülnek el a hírszatorna követésében: „a nagybácsik teljesen jelen vannak, és feszültek, és mintha a zsarukkal lennének vagy valami ilyesmi, és úgy gondolják [...] hogy ennél a pillanatnál talán életükben nem történt jobb. Mert ez itt a televízió jövője: a tiszta harci szenzáció.” Uo., 582–582.

⁵³ Uo., 595.

⁵⁴ Mert, mint Hill rámutat, ha Cronkite felfedné a politikus alattomoságát és ragaszkodna, hogy a feltett kérdésre válaszoljon, akkor még ő tűnne gorombának és tudatlannak: „Ha az ember túl sokat kukacoskodik egy politikussal, ő maga tűnik féregnek, márpedig Amerika nem azért választ csatornát, hogy féreget nézzen rajta.” Uo., 587.

⁵⁵ Uo., 587.

ben. Az előválasztás során „egyfajta papos-cowboyos pátosz és anti-elitista populizmus”⁵⁶ segítségével szerez vezetést, kampányát pedig a „nyüzsgés” és „lendület”⁵⁷ szavakkal jellemzik. Amennyiben a *Végtelen tréfa* a szórakoztatás narkotikus menekvéssé válása elleni figyelmeztetés volt, úgy a *Nix* arra figyelmeztet, hogy a menekvés válik a valósággá.

És mi igaz? Mi hamis? Ha nem vette volna észre, a világ eléggé lemondott már arról a régi, felvilágosult gondolatról, hogy a megfigyelt adatokból össze kell illeszteni az igazságot. A valóság ehhez túl bonyolult és ijesztő. Sokkal könnyebb semmibe venni minden olyan adatot, ami nem illik bele a prekoncepcióba, és minden adatnak hinni [...] Ma a politikában fanatikusabbak, a vallásban vakbuzgóbbak, a gondolkodásban merevebbek, empátiára még képtelenebbek vagyunk, mint valaha. A világlátásunk totalizáló és törhetetlen. [...] Ezért senkit nem érdekelnek az olyan avított fogalmak, mint az igazság és a hazugság.⁵⁸

Hill populista politikusai tudatában vannak a posztironikus hitre irányuló wallace-i vágnak, és ezért a maguk szolgálatába állítják az őszinteséget, hogy megszerezzék az uralmat a narratíva felett, és a kétségbeesetten valamiben, *akármiben* hinni akaró emberekből kvázi-vallásos követőket toborozzanak maguknak. Tulajdonképpen a radikális populizmusnak ez az ága az, mely betölti a jelentés vákuumát, ami annyira aggasztotta Wallace-t, s amit annyira tökéletesen megtestesít Donald Trump valós alakja. George Saunders esszéje a *New Yorker*-ben a Trump-nagygyűlésekről rendre beszámol az evangéliumi buzgóságot átélő, tiszta odaadással éljenző és skandáló emberekről. Az már önmagában is ragályos, hogy a tömeg és önmaguk fontossága révén az emberek valami nagyobb dolog részének érzik magukat. „A vallási fanatizmus arckifejezése villan fel az egyik csendben maradó arcán”, írja Saunders, „aki a legbelül sokáig őrlött kérdésre végre megkapja azt a választ, amire már régóta vágyott.”⁵⁹ Ha a lehetetlenül bonyolult globalizált világ megértésével gondjaink támadnak, akkor Trump retorikája annak feleltethető meg, amikor Slothrop végre megszabadult, amikor nem elemzi a dolgokat tovább a *Súlyszivárvány*-ban. A megtértek számára a gyűlések olyanok, mint a *Fehér zaj* naplementéje, és a populista üzenetekre fogékony agnosztikus jelenlévők úgy találják majd, mint az AA tagjai a *Végtelen tréfában*, hogy a hit a mozgalom rituáléiból és eljárásrendjéből is kialakulhat. Hogy megint csak Wallace-t idézzem: „Működik és kész, itt a vége, fuss el véle...”⁶⁰

Trump lenne a poszt-posztmodern politikus, akit az a vágy vezérel, hogy azt mondja, amit gondol, vagy lehetne az über-posztmodern színész, aki egyszerűen

⁵⁶ Uo., 15.

⁵⁷ Uo., 519.

⁵⁸ Uo., 664.

⁵⁹ George SAUNDERS, „Who Are All These Trump Supporters?”, *New Yorker* (11 Jul. 2016): n. p.

⁶⁰ WALLACE, *Végtelen tréfa*, 360.

felismeri a nép vágyát, de mindkét esetben az egész mozgalmat követőinek őszintesége vinné előre. A szakértők, a tények vagy az olyan fogalmak, mint a politikai korrektség, nem állnak többé útjába annak, hogy az emberek úgy éljenek, ahogy szeretnének, hogy hangot adjanak annak, hitük szerint mit jelent amerikaiak lenni. Ahhoz, hogy az irodalom szembeszállhasson ezzel az elképzeléssel, képesnek kell lennie az empátiára (az őszinteségnek köszönhetően) és az ellenszegülésre (az ironia révén), arra, hogy a populisták által terjesztett világnézetet megcáfolja, s közben szemügyre kell venni azt a feltételrendszert, mely hatásossá teszi a populizmus retorikáját. Hill a következőképpen ír Sebastianról a *Nix*-ben, aki bizonyos politikai ideológiák terjesztésére felesküdt összeesküvésbe keveredik, akárcsak Trump:

Őt ez izgatta: az üzenet, a narratíva. Mikor maga elé képzelte az egészet, úgy képzelte el, mint egy tojást, amit neki kell megtartania, védelmeznie, melegengetnie, becézgetnie és táplálnia, és ami hatalmas, tündérmesei méretekre nő, ha ő jól végzi a dolgát: jelzőfényként fog ragyogni és lebegni felettük.⁶¹

A komoly kortárs szerzőknek fel kell tudni törniük ezt a populista tojást, meg kell szüntetniük a mese varázsát, de meg kell vizsgálniuk a tojás sárgáját is, hogy megértsék eredetét és működését, s elsősorban azt, hogy a tündérmese miért hat oly sokakra.

Nathan Hill poszt-posztmodernizmusa végső soron ennek az egyensúlynak a következtében sikeres. A franzeni szereplői esettanulmányok anélkül vannak jelen, hogy visszahúzódna a Pynchonre vagy DeLillóra jellemző epikus látomásoktól. Hill nem követi Chabont és Saunderst a múlt nosztalgikus, eszképiista fantáziájának díszletei közé, de nem is tagadja el ennek a kortárs taktikának a súlyát és fontosságát. És ami a legfontosabb, hogy Hill elkötelezett Wallace őszinteségre irányuló vállalkozása mellett, miközben a kétely és az ironia teljes felfüggesztéséből adódó veszélyekre is figyelmeztet. A *Nix* folytonosan a kritika és a kétely, a megértés és az empátia köreit rója, és újra meg újra helyrebillenti arányukat, hogy egyik se kerekedjen felül a másikon végzetesen.

Úgy tűnik, a kortárs poszt-posztmodern próza ennek a kompromisszumnak a mentén működik; az alkotók az ironia és az őszinteség, a cinizmus és a hit egymással ellentétes pólusai között egyensúlyoznak. Minden szövegnek el kell helyeznie önmagát ezen a spektrumon, számolnia kell az ebből adódó kockázatokkal és azok morális hozadékaival, ami aztán meglehetősen megbonyolítja a poszt-posztmodern irodalmi és kulturális vállalkozását is. Az egyik vonulat a Chabon, Saunders és Whitehead nevével fémjelzett irányzat, melyet a múltba tekintő, a közösség büszkeségére számot tartó, nosztalgikus szövegek jellemeznek. Ez a vonulat azonban a jelennel való szembenézés eszképiista elutasítása-

⁶¹ HILL, *Nix*, 507.

ként,⁶² vagy akár a populista politikai mozgalom célkitűzéseit támogató, hazafias érzéseket felmutató, rózsaszín szemüvegen keresztül szemlélt múlt változataként is értelmezhető. Ehhez hasonlóan a Franzen névvel fémjelzett irányzat, mely ismét az egyénre összpontosít a társadalom helyett, saját nézőpontjának foglya marad, és olyan buzgón igyekszik megszabadulni a posztmodern eszközök használatától, hogy nem csupán lemond a neoliberális fogyasztói társadalom kritikájáról, de nem is képes azt rendesen ábrázolni.

Nathan Hill és az olyan poszt-posztmodern alkotók művei, mint amilyen Jennifer Egan, Rachel Kushner és Sergio De La Pava, nem is igazán a kérdések megválaszolására törekednek, hanem újra elkötelezik magukat az irónia és az őszinteség, a cinizmus és a hit párhuzamos használata és folyamatos megkérdőjelezése mellett. DeLillo, Pynchon, valamint a poszt-posztmodern alapító Wallace örökségének köszönhetően ez a taktika lehetővé teszi a kulturális posztmodern kívülállásának és cinizmusának folyamatos megkérdőjelezését, és egyben a posztironikus hitből származtatott formák és következményeik vizsgálatát. Hiszen míg végső soron a kései kapitalizmus (vagyis a posztmodern) társadalmi fennáll, addig Wallace követői folytatják az őszinte emberi kapcsolatokon keresztül a jelentés keresését. A kutatást azonban egyre inkább azoknak a veszélyeknek a tudata billenti egyensúlyba, melyet a globális társadalomban jelentkező politikai és ideológiai szélsőségekkel szemben a kétkedés és a ráció teljes felfüggesztése hordoz magában.

Így a kulturálisan és politikailag tudatos szerzők kétfrontos harcot folytatnak. Egyfelől szembeszállnak a létezésnek a politikusok és vállalatok által szajkózott, csábítóan egyszerű elképzeléseivel, és ellenállnak a romlásnak, mely az etikai felelősségüket teszi kockára. Másrészt igyekeznek megőrizni nem nihilista hitüket a jelentésben, de legalábbis annak lehetőségében. Ebben a küzdelemben szükség van az őszinteségre, hogy segítségével kérdőre vonjuk az iróniát, ahogyan az iróniára is, hogy rávilágíthassunk az őszinteség pontos természetére, annak etikai, ideológia és társadalmi-politikai összetettségére.

(Jon DOYLE, „The changing face of post-postmodern fiction: Irony, sincerity, and populism”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59, 3. sz. [2018]: 259–270.)

Fordította: Sári B. László⁶³

⁶² Sacks a következőképpen zárja cikkének gondolatmenetét a *New Republic*-ban: „Az az irodalom, mely csábító, kitalált világok irányába menekül, azt kockáztatja, hogy komolytalanná válik egy olyan történeti pillanatban, amikor a legnagyobb szükség van a komolyságra.” SACKS, *They Could Be Heroes*, hozzáférés: 2018. 12. 01., <https://newrepublic.com/article/140954/nostalgic-fiction-booming-eggers-chabon-lethem>.

⁶³ A fordítás elkészítésekor Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesültem. – A fordító megjegyzése.

EGYÉB HIVATKOZÁSOK

- BENEA, Diana. „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s Bleeding Edge.” *British and American Studies* 21 (2015): 143–151.
- CHABON, Michael. *Ragyog a Hold*. Fordította PÉK Zoltán. Budapest: 21. század Kiadó, 2017.
- FERRARO, Thomas J. „Whole Families Shopping at Night!”. In *New Essays on White Noise*, edited by Frank LENTRICCHIA, 15–38. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- FRANGIPANE, Nicholas. „Freeways and Fog: The Shift in Attitude between Postmodernism and Post-Postmodernism from the *Crying of Lot 49* to *Inherent Vice*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 57.5 (2016): 521–32.
- GREENWALD SMITH, Rachel. „Postmodernism and the Affective Turn”. *Twentieth Century Literature* 57.3–4 (2011): 423–446.
- MCLAUGHLIN, Robert L. „Post-Postmodern Discontent”. *Symploke* 12.1–2 (2004): 53–69.
- PYNCHON, Thomas. *Súlyszivárvány*. Fordította SZÉKY János. Budapest: Libri Könyvkiadó, 2009.
- PYNCHON, Thomas. *Vineland*. Columbus: Little, Brown and Company, 1990.
- SAUNDERS, George. *Lincoln in the Bardo*. New York: Random House, 2017.
- WALLACE, David Foster. *The Pale King*. Columbus: Little, Brown and Company, 2011.
- WAMPOLE, Christy. „How to Live Without Irony”. *Opinionator: The New York Times*, 2012.
- WHITEHEAD, Colson. *The Underground Railroad*. New York: Doubleday & McClure Company, 2016.

Posztmodern után vagy posztmodern helyett? Kortárs irodalmi és kritikai irányok Franciaországban

POSZTMODERN HELYETT? IRODALOMELMÉLET, REGÉNYTÖRTÉNET
FRANCIAORSZÁGBAN A 20. SZÁZADBAN, AZ IRODALMI KULTÚRA
„VILÁGKÖZTÁRSASÁGÁNAK” PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

A hetvenes–nyolcvanas években előbb az Egyesült Államokban, majd világszer-
te hódító posztmodern, legalábbis kritikai fogalomként, Franciaországban nem fu-
tott be nagy karriert. Mindez azért különös, mert a posztmodern (irodalom- és tár-
sadalomtudományi) elméletek legfontosabb hivatkozásai közé tartoztak a *French
Theory* nagy alakjainak – Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida – művei,
ugyanakkor a szóban forgó szerzők gondolkodásában alig játszottak szerepet a
posztmodern körüli kritikai és művészi teljesítmények, magát a szót legfeljebb in-
terjúikban használták. A fogalommal szembeni francia tartózkodás alól néhány
kivételt említhetünk persze, az egyik természetesen az a Jean-François Lyotard, aki-
nek 1979-es *La condition postmoderne*-je² egyik első leírása a posztindusztriális kapi-
talizmus gazdasági, társadalomszervezési, kommunikációs és kulturális logikájá-
nak, míg a másik az a Jean Baudrillard, aki a fogyasztói társadalom szemiológusá-
ból fokozatosan lett a szimulákrum kultúrájának kritikusa, a „Történelem vége”
utáni történelem apokaliptikus struktúrájának látnoka.

Alig különbözik a helyzet, ha az irodalomtörténetet vagy az irodalomkritikát
nézzük, hisz nemigen találunk meghatározó francia irodalomtörténészt vagy kri-
tikust, aki következetesen használná a terminust, és a terminus használata révén
hatással lenne kollégáira a nyolcvanas évektől napjainkig terjedő korszak művei-
nek és irodalmi folyamatainak leírására. Ennek oka talán abban kereshető, hogy
francia regény más ritmusban távolodott a realizmus hagyományaitól, mint az
amerikai és a nyugat-európai. Proust jelentősége korán nyilvánvalóvá vált, ám
ezzel együtt monumentális regénykonstrukciójának egyedi, egyszeri volta is; a
két háború közti időszakban nagy hatású szürrealizmus és egzisztencializmus
örökségének és tagadásának köszönhetően már az ötvenes években elérkezett a
„gyanakvás korszakának” (Nathalie Sarraute) új irodalma, a francia „új regény”,
a *Nouveau roman*; nagyjából egy évtizedre rá pedig a francia elméleti avantgárd és
Szöveg-irodalom, mely máig a francia nyelvű szövegtermelés utolsó nagy formá-
tumu intellektuális exportcikke a világirodalmi piacon. Robbe-Grillet, Butor vagy
Perc művei már ebben az időben is összetetten alkalmazták a történetmondás

¹ A szerző a MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

² Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Paris: Éditions de Minuit, 1979).

önreflexív és autopoetikus, vagyis az elbeszélés ábrázoló szerepét lefokozó, a kitalált regényvilág hangsúlyosan nyelvi, autoreferenciális építkezését előtérbe helyező alkotásmódokat, az intertextualitás olykor radikális megoldásait (Perec), az intermediális montázstechnikákat (Butor), vagyis azt a narratív-poétikai eszköztárat, melyet az amerikai irodalomelmélet inkább a hetvenes–nyolcvanas évektől kezdve használt az akkori fikciós alkotástechnikák leírására a posztmodern címszava alatt. Ezzel szemben Franciaországban nagyjából ekkorra, vagyis a posztmodern nagy elméleti évtizedére telítődött az irodalmi élet az „elmélet terrorizmusával”, a szövegirodalommal és az önreferenciális formalizmussal. Antoine Compagnon, aki a máig legfrissebb nagy, francia irodalomtörténeti szintézis 20. századi fejezeteit írta – s akiről később még lesz szó –, jegyzi meg, hogy a nyolcvanas évek végére a francia irodalmi közvélemény nosztalgiával és rossz lelkiismerettel vegyes megkönnyebbüléssel vette tudomásul a visszatérést az egyszerűbb, hagyományosabb (olvasmányosabb) elbeszélésformákhoz és szubjektumkonstrukciókhoz (mely érinti a szerző, olvasó, elbeszélő, szereplő négyes mindegyikét).³

Összefoglalva és némileg egyszerűsítve a paradox szituációt: a francia regényirodalom akkor (az ötvenes–hatvanas években) mutatta a később posztmodernnek nevezett fikciós alkotásmód jellegzetességeit, amikor a kritikai-elméleti keret nem állt készen ekként leírni azt. Amikorra pedig Franciaországba is megérkeztek a (nem-francia) posztmodern elméletek, addigra a kortárs irodalmi termelés eltávolodott a fenti antimimetikus imperatívuszoktól.

A helyzet persze közel sem ilyen egyszerű, hiszen a kilencvenes évek elejétől máig tartó időszak francia elbeszélő irodalmának, pontosabban az azt létrehozó „irodalmi termelésnek” a jellemzésére tulajdonképpen jól használhatóak a posztmodern, vagy akár poszt-posztmodern irodalom leírására alkalmazott terminusok. Ha az irodalmi mezőben való tájékozódási pontok nehéz áttekintéséből indulunk ki, akkor a számadatok és statisztikák megerősíthetik például az eklekticizmus érzését. A francia könyvkiadók érdekképviselői szervének (Syndicat national de l'édition) a könyvpiac helyzetét vizsgáló 2018. áprilisi jelentése szerint az előző évben, 2017-ben negyvenhétézer-ötszázharmincnyolc új cím jelent meg Franciaországban. A (szép)irodalom a bevételek tekintetében a legértékesebb szektor, a könyvkiadás bevételeinek (ebbe persze beletartoznak az újranyomások és fordítások is) 22,7%-a innen származik.⁴ Talán szükségtelen is pontosabban utánaszámolni, de mindebből az következik, hogy a szeptemberi *Rentrée*

³ Antoine COMPAGNON, „XX. siècle”, in *La littérature française: dynamique & histoire 2*, szerkesztette Michel DELON és Jean-Yves TADIÉ (Paris: Gallimard, 2007), 545–832, 784–785.

⁴ Lásd: https://www.sne.fr/app/uploads/2018/06/RS18_Synthese_BatWEB_Sommaire.pdf. A kultúripart és a médiákat felügyelő igazgatóságon (DGMIC) működő, a könyvek és az olvasás helyzetét kutató műhely egy évvel korábbi jelentésében nagyságrendileg hasonló adatokat találunk a 2015 és 2016-os évek könyvforgalmazásáról. Vesd össze: 2018. 11. 30., <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-Lecture/Actualites/Chiffres-cles-du-secteur-du-livre-l-edition-2017-est-parue>.

littéraire-en minden évben sok száz új fikciós mű jelenik meg, ebből a mennyiségből kellene a kortárs francia irodalom irányairól és arányairól képet alkotni. A számok alapján a francia könyvtermelés köszöni szépen, jól van, s ha a fordítási irodalom adatait nézzük, akkor a világirodalmi beágyazottság és jelenlét sem mond mást: a francia olvasók elé kerülő külföldi könyvek (a teljes műfaji és diszciplináris palettát tekintve) a teljes kínálat körülbelül 15%-ára rúgnak (melynek úgy 60%-a angol nyelvű művek fordítása), míg a francia könyvexport, a szerzői jogok értékesítése is szép bevételi forrást biztosít a kiadóknak (a teljes bevételek 4–6%-át), s ebben a képregények és az ifjúsági irodalom mellett komoly részt kap a regényirodalom (tágabban: a fikció) fordítása is.

A méret persze nem minden, s ha a francia irodalomkritika új évezredbeli helyzetelemzését vizsgáljuk, könnyen épp az ellenkező következtetésre jutunk: a francia irodalom hanyatlik, elveszíti kezdeményező szerepét a világirodalom színpadán. A francia irodalom befolyásának csökkenése nem csupán a kortárs művek színvonalának feltételezett esésében rejlik, hanem a világirodalmi mező szerkezetének ártrendeződésében, a globális kulturális-politikai környezet II. világháború befejezése után látható megváltozásában. Ebből a szempontból jogosak Pascale Casanova máskülönben jelentős összehasonlító irodalomtudományi munkájának, az 1999-es *La république mondiale des lettres*-nek⁵ címzett kritikák, melyek bírálják az irodalom „világköztársaságának” centrum-periféria alapú, időnként latens sovínisza vonásokat mutató leírását. A bírálatok elsősorban a világirodalmi mező kialakulásának történeti modelljére vonatkoznak, mely Párizs és a francia irodalom 19. századi központi pozícióját, a francia nyelv és kultúra ekkori, vélelmezett „nemzetietlenített” univerzalitását, „nemzetköziséget” modellértékűnek tekinti a világméretű irodalmi mező, egy nemzetek feletti irodalmi, intellektuális tér mindenkorai elképzelésében.⁶ Nos, ha a modern művészet történetében a háború utáni új helyzetet egy jó darabig magyarázni lehetett a központ áthelyeződésével, Párizs New Yorkra cserélődésével, az ezredvégre ez az egyetlen központtal elképzelt centrum-periféria struktúra, a világirodalom nemzeti nyelvekben és kultúrákban azonosított ágenseivel aligha alkalmas többé a többpólusú, hálózatosodó és (a világhálónak köszönhetően) virtualizálódó művészeti-irodalmi világköztársaság mozgásainak ábrázolására. Leginkább azért, mert nem egyszerűen a francia nyelv és művészet került ki a központból, hanem az irodalom „világköztársaságának” szerkezete alakult át. Ez pedig azzal együtt is igaz, hogy a kulturális „tartalom- és eszmegyártás” új egyenlőtlenségeiben kétségkívül felismerhető az angolszász dominancia, ám a formák és eszmék lokális el- és kisajátítása, produktív újraértelmezése, transzformálása és torzítása manapság sokkal fontosabb szerepet kap az összehasonlító elemzésekben.

⁵ Pascale CASANOVA, *Le république mondiale des lettres* (Paris: Éditions du Seuil, 1999).

⁶ Casanova koncepcióját részletesen elemeztem e lap hasábjain. Vess össze Z. VARGA Zoltán, „Komparatistikai kutatások az ezredfordulón”, *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 4 (2014): 503–516. Különösen: 510–512.

AZ IRODALOM VÁLSÁGA

Amikor egy nemzeti irodalom kortárs teljesítményét teszik mérlegre, akkor ritkán helyeznek előtérbe komparatista szempontokat, a világirodalmi tér globális változásait. Johan Faerber egészen friss, *Après la littérature* [Az irodalom után] című könyvének előszavában idézi fel azt a vitát, amely 2007-ben a *Time Magazin* európai kiadásának december 3-ai borítója és a lapban közölt polémikus írás váltott ki.⁷ A magazinban Donald Morrison a címlap provokatív feliratát is adó, *The Death of French Culture* című cikkében a francia kultúra eljelentéktelenedéséről, önmagába fordulásáról, az egykor a világnak a felvilágosodás és az emberi jogok egyetemes eszméit adó dicső nemzet partikularista fordulatáról értekezett.⁸ Faerber könyvében, melyet természetesen a kortárs francia irodalom védelmében írt, ezt a helyzetelemzést csupán a francia irodalomra vonatkoztatja, és feleleveníti a hanyatlás-narratívát a francia kultúrán belülről hangoztató szerzők legfontosabb érveit és gondolatait. Közülük talán a közelmúltban elhunyt Tzvetan Todorov 2007-ben megjelent, *La littérature en péril* [Veszélyben az irodalom]⁹ című művét érdemes közelebbről megvizsgálni, melyben a szerző az irodalmi kultúra új évezredben általában is tapasztalható visszaszorulásának francia sajátosságaira hívja fel a figyelmet. Todorov az irodalom társadalmi és kulturális presztízsesztésének okát főként az irodalomoktatás nyolcvanas években lezajlott, először az egyetemeken végbement, majd a középiskolákat is elérő átalakításának tulajdonítja. Todorov a francia strukturalizmus első nemzedékének legendás alakjaként maga is hozzájárult az irodalmi tanulmányok modernizálásához, ahhoz a folyamathoz, mely során az irodalomtudomány filológiai és történelmi stúdiumokból viszonylag gyorsan a poétika tudományává változott. Csakhogy véleménye szerint ez a folyamat továbbra sem hozta el az olvasás örömeinek bekerülését az oktatásba, sőt az irodalom tanítása kimerül az irodalomtudomány módszereinek, kritikai eszköztárának, elméleteinek megismertetésében és begyakoroltatásában. Az irodalomoktatás tárgya az egyetemek irodalom szakjain és a gimnáziumok irodalomóráin is maga az irodalomtudomány diszciplínája, nem pedig az irodalmi szövegekről való beszéd. Az órákon a diákok a poétika, a narratológia, a szemiotika és a retorika leíró eszközeivel ismerkednek meg, amihez képest háttérbe szorul az a primer vágy, hogy a szövegekben megjelenített gondolatokat, eszméket, érzéseket, tapasztalatokat olvasói világtapasztalatokkal hozzuk összefüggésbe.¹⁰ Todorov szerint az irodalmi stúdiumok önreflektivitása és öncélúvá válása közvetlenül felelős az újabb nemzedékek irodalomtól és olvasástól való elidegenedéséért, az

⁷ Johan FAERBER, *Après la littérature: écrire le contemporain* (Paris: PUF, 2018), 9–11.

⁸ Morrison három évvel később megjelent könyvében foglalja össze cikkének állításait, majd a nyomában keletkező polémia legfontosabb kérdéseit. A kibővített esszé Antoine Compagnon válasza kíséri. Vésd össze Donald MORRISON, Antoine COMPAGNON, *The Death of French Culture* (Cambridge: Polity Press, 2010).

⁹ Tzvetan TODOROV, *La littérature en péril* (Paris: Flammarion, 2014). Az első kiadás 2007-ben jelent meg.

¹⁰ Uo., 18–20.

efféle oktatási rendszerben „kiképzett” hivatásos írástudók (tanárok és kritikusok) pedig megerősítik és újratermelik az irodalom formalista szemléletét. Sőt, a modern irodalomtudomány nem csupán az irodalmi művek befogadásának keretét, a művekről lehetséges beszédet változtatja meg, hanem magát a művek előállítását is, hiszen az írók – akik Todorov szerint gyakran kritikusokból válnak szerzővé, különösen Franciaországban – szövegeikben is reprodukálják az elméletekből megismert poétikai problémákat. Nem meglepő tehát, hogy Todorov kortárs francia irodalomról kialakított összképe meglehetősen kedvezőtlen, s a francia irodalom világirodalmi jelentőségvesztésének okát is az irodalmi művek zárt, eredetét és célját is önnön nyelvi és formai megalkotottságában megfelelő irodalomszemléletben látja. E szűkösnek tartott irodalomfelfogás három különböző irányát véli felfedezni a kortárs francia irodalomban, bár igazság szerint jellemzésükre nem sok szót veszteget. Az elsőt *formalistának* nevezi és a „szöveggenerálás mechanikus eljárásaival” jellemezi; a másodikat *nihilistának*, „mely szerint az emberek buták és gonoszak, az emberi sors végső igazsága a rombolás és az erőszak, az élet pedig beteljesedő katasztrófa”. Míg az első az „ábrázolás tagadása”, addig a második a „tagadás ábrázolása”. A harmadik kortárs irányt Todorov *szolipszistának* nevezi el, melynek szerzői a divatos autofikció örvén életük érdektelen és jelentéktelen eseményeiről fecsegnék: „amilyen undorító a világ, olyan lenyűgöző az én!”¹¹ A hevenyészett összefoglalóból is kitűnik, hogy a pamfletszerűen megírt áttekintés nem táplál irodalomtörténeti ambíciókat, s a túl távoli perspektíva talán nem is támasztaná alá a felszínesség és kiüresedés vádjait. Todorov bírálatának iránya sokkal inkább kultúr- és civilizációkritikai jelentőséggel bír, s ebben a tekintetben nem is áll annyira messze azoktól az „új moralista” íróktól és esszéistáktól (Houellebecq & Co.), akiket valószínűleg a nihilista irányba sorol. Todorovnak kétségtelenül igaza is van, amikor az irodalomoktatás formalista, leíró, időnként módszertani önreflektivitásba fulladó gyakorlatának elidegenítő hatásáról beszél, s jogosan teszi szavá a(z egyetemi) kritika számunkra is ismerős, vitákat kerülő semlegességét, mely bejáratott eszközkészlettel írja le és elemzi a műveket, viszont nem vitatja a művekben előadott eszmék igazságát. Ellenben elhamarkodottnak és keserű személyes víziónak tűnik az abszurdumig leszűkített és elszegényített irodalomszemlélet kiterjesztése a kortárs francia irodalom jó részére, s túlzónak a megállapítás, hogy a nihilistának és szolipszistának aposztrofált irányzatok nem tudnak semmilyen, az irodalomban, az írásban és az olvasásban megosztható, közös világtapasztalattal szolgálni.

Todorov esszéjével közel egy időben, némileg hasonló kiindulópontból ad kevésbé apokaliptikus áttekintést a kortárs francia irodalomról Antoine Compagnon. Compagnon 2006-ban foglalta el a Collège de France „Littérature française moderne et contemporaine: Histoire, critique, théorie” [Modern és kortárs francia irodalom: történelem, kritika, elmélet] katedráját, és már a *La littérature, pour quoi*

¹¹ Uo., 34–35.

faire? [Irodalom, mivégre?]¹² című székfoglaló beszédének témájában is felveti az irodalmi kultúra új évezred elején tapasztalt tévesztésének kérdését. Történeti vázlatában az irodalom, az írás és az olvasás társadalmi szerepeit, a változó ideológiákra épülő, ám a 20. századig töretlenül meglévő társadalmi legitimitását elemzi. Az irodalom klasszikus (nevel és szórakoztat), romantikus (holisztikus módon szintetizálja az emberi tapasztalatok sokféleségét) és modern (pótolja a nyelv hiányosságait) társadalmi hatóerejének meghatározása után felteszi a kérdést, hogy vajon a 21. század „posztmodern” irodalma merítheti-e a „felszentelt hatalomnélküliségéből” hatóerejét egy olyan világban, ahol „immár nem megkülönböztetett módja sem a történeti, sem az esztétikai, sem pedig a morális tudat megalkotásának és megismerésének; ahol nem az irodalmon keresztül gondolkodunk a világról és az emberről”?¹³ Az új, „hatalom nélküli”, a befolyásos társadalmi beszédmódok közül kiszoruló, „posztmodern” irodalom szerepét Compagnon tulajdonképpen humanista módra határozza meg, hiszen a másik ember tapasztalataira való fogékonyság felkeltését, illetve a saját autonómia olvasáson keresztüli megalapozását és megerősítését emeli ki, ugyanakkor hangsúlyozza azt is, hogy az irodalomnak ezekben a feladatokban és lehetőségekben osztoznia kell más művészeti ágakkal.

Compagnon nem csupán elvi szempontból foglalkozik az ezredforduló irodalmának útkeresésével. A korábban már említett 2007-es francia irodalomtörténeti szintézis modern fejezeteinek írójaként, irodalomtörténészként is vállalkozik a kortárs francia irodalmi jelenségek rendszerezésére. A monumentális irodalomtörténet időbeli végpontjának címe sokatmondó: *L'épuisement de la littérature et son éternel recommencement* [Az irodalom kifulladás és örök újraindulása].¹⁴ A kortárs alkotói trendek osztályozásának mennyiségi nehézségeire már kitértem néhány statisztikai adat közlésének erejéig. Compagnon áttekintése kezdetén rögtön leszögezi, hogy a modern irodalom történetei mindig is a kísérletező művek történetei voltak, s ezzel ki is rekeszti vizsgálatából a *middlebrow* irodalmának tömegét, mely a realista elbeszélés és a lélektani regény bejáratott témáival és sémáival táplálta, táplálja az olvasás társadalmi gyakorlatának fennmaradását. A francia irodalom 20. századi története bővelkedett a forradalmi jelentőségű alkotásokban, még akkor is, ha 20. századon csupán az 1900-tól kezdődő száz évet értjük, nem pedig – a „hosszú 19. század” történelemtudományban elterjedt fogalmának mintájára – a hosszú 20. századot, a francia irodalmi modernség Baudelaire-rel és Flaubert-rel kezdődő nagy korszakát. A szürrealizmus, az egzisztencializmus, a *Nouveau roman*, a posztstrukturalista elméleti avantgárd poétikai újításai és elméleti-ideológiai állásfoglalásai olyan irodalomszemléletet vittek győzelemre Fran-

¹² Antoine COMPAGNON, „La littérature, pour quoi faire?: Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006”, in *La littérature, pour quoi faire?: Leçon inaugurale prononcée le jeudi 30 novembre 2006* (Paris: Collège de France, 2013), hozzáférés: 2018. 11. 16., <http://books.openedition.org/cdf/524>.

¹³ Uo.

¹⁴ COMPAGNON, *XX. siècle*, 783–802.

ciaországban, ami Compagnon szerint „az elutasítás és a kutatás kísérletező irodalma, mely az abszolútum csöndjére törekedve lerombol minden konvenciót, s mindinkább kitágítja a művészet határait”.¹⁵ Ahogy korábban már idéztem, Compagnon szerint ennek a folyamatnak a végén, nagyjából a nyolcvanas évek végére telítődik a francia irodalmi élet a modernség kísérletező irodalmával, s indulnak meg azok a dialektikus ellenmozgások, mellyel a francia irodalomtudós leírja az ezredfordulót megelőző és követő két évtized francia irodalmi történeteit. Compagnon négy visszatéréssel osztja fel az időszak irodalmát, melyek heurisztikus értéke sok szempontból vitatható. Ha például az elsőként említett retorikus irodalom visszatérését nézzük, akkor szinte semmi sem stimmel: az újretorikus írásmódra példaként hozott Oulipo-kör alapító tagjai ugyanis alig később léptek a francia irodalom színpadára, mint az új regény szerzői (Raymond Queneau pedig jóval korábban), írásmódjuk kísérletező jellegét tekintve pedig még a Tel Quel szövegirodalmától is radikálisabbak voltak. Nem is beszélve arról, hogy az olvasó csak találgatásokba bocsátkozhat afelől, hogy mi indokolja a példaként említett írók új rétoriként aposztrofálását. Ha mégis visszatérésként akarjuk leírni az irodalmi szövegek matematikai algoritmusokra és kombinatorikus elvekre épülő generálását, akkor azt az ideológiamentességben és az írás pátoszos komolyságának elutasításában kereshetjük. Anélkül, hogy belemennénk Queneau vagy Jacques Roubaud művészetének taglalásába, okvetlenül ki kell emelnünk Georges Perec életművét, akinek Medici-díjas főművét, a *La vie mode d'emploi*-t [*Az élet: használati utasítás*]¹⁶ méltán sorolhatjuk a világirodalmi posztmodern legjelentősebb alkotásai közé.¹⁷ Nem véletlenül magasztalja híres *Amerikai előadásainak* befejezésekor Italo Calvino:

Az 1978-ban [...] megjelent könyv igazi eseménye volt a regényírás történetének, mindeddig az utolsó. Több okból: felépítésterve végtelenbe nyúló, a mű mégis befejezett; művészi megformálása újszerű; elbeszélői hagyományt összegező és enciklopédikus tudásanyagot ad, úgy, hogy ezeket világképpé teljesíti ki; egyformán érzékelteti a mában a múlt egymásra rakódó rétegeit és az

¹⁵ Uo., 783.

¹⁶ Georges PEREC, *La vie mode d'emploi: romans* (Paris: Hachette, 1978).

¹⁷ A regény elbeszélés-szervező fikciója egy párizsi bérház belső tereinek leírása, pontosabban a lakók egymást keresztező történeteinek elmesélése. Az elbeszélésben – legalábbis elsődleges szinten, amit aztán az önmagát többszörösen meghazudtoló fikció elbizonytalanít, hisz a regény végén sem tudhatjuk, hogy az elbeszélő valóságban létező épületről, vagy egy lakó festményén ábrázolt épület leírásáról van-e szó; netán mind az épület, mind a festő, mind annak a képe merő fikció? – az épület kezd mesélni egykori és mai lakóiról, azok múltjáról, sorsáról. A lakók kapcsolatait és történeteit az olvasó puzzle darabkákként rakosgatja össze. Az összesen száz helyiségből álló, 10 × 10-es négyzet alapú épület helyiségeit a huszár sakkból ismert mozgásokat követve járja be az elbeszélés, az ismétlődés elkerülését matematikai algoritmus biztosítja; a regényírói képzelet szabadságát minden fejezetben kötelezően használandó motívum korlátozza (szín, szám, étel, állat, idézet irodalmi művekből stb.).

üresség szédületét; folyamatosan elegyíti az iróniát és a szorongást; összegezve: a szerkesztés tervszerűségét és a költészet szabad lebegését egyesíti.¹⁸

Calvino laudációját kiegészítjük még a vendégszövegek szisztematikus és tudatos beépítésével, a történelem és fikció keresztezésével, a *mise en abyme* technika alkalmazásával, az önnön érvényességét megkérdőjelező fikcionalitás bevezetésével, vagyis a posztmodern elbeszélési irodalom leírásakor használt vonásokkal.

A visszatérés második terepe a történetmondás. Valójában nem is visszatérésről beszél Compagnon, hiszen jelentős írói teljesítményekkel támasztja alá a „történetes” elbeszélői hagyomány folytonosságát a hatvanas–hetvenes évek francia irodalmában. Michel Tournier, J.-M. Le Clézio vagy Patrick Modiano életműve persze nem csupán a francia irodalomhoz tartozik, igazi világirodalmi szerzőkről lévén szó, elbeszélő művészetük pedig aligha tekinthető visszatérésnek a történetmondás és a fiktív világalkotás realista konvencióihoz, még kevésbé a lélektani regényeihez. Le Cléziót (irodalmi Nobel-díjas 2008-ban) gyakran a mágikus realizmus francia képviselőjeként aposztrofálják, történeteiben mitologikus, gyermeki világlátást és animisztikus világszemléletet ötvöz, Modiano (Nobel-díj, 2014) szövegüniverzumát pedig fikció és tény, álomszerű, amnéziás kitaláció és dokumentarista formák együttes alkalmazása jellemzi.

Az újabb francia irodalom harmadik, tendenciaszerűen leírható visszatérését Compagnon a „fantáziához” való visszatérésnek nevezi, noha a példaként hozott regények közös sajátosságaként a paródia és az irónia döntő szerepét, a tömegkultúra témáinak és népszerű műfajainak újrahasznosítását, illetve az intertextualitás bőséges, időnként posztmodernnek tartott használatát említi. Az itt felsorolt szerzők különben a legkülönbébb osztályozások kedvelt alanyai, hiszen Éric Chevillard, Jean Echenoz vagy Jean-Philippe Toussaint nevét – amint arról még később szó lesz – egyaránt megtaláljuk a *nouveau Nouveau roman* (új „Új regény”), a Minuit-iskola vagy a francia minimalizmus címkéi alatt.

A negyedik nagy visszatérés a szubjektum, az én közvetlen megjelenési formáinak visszatérése az irodalmi művekben. A szélesebb irodalmi publikum számára a strukturalista, posztstrukturalista „elméleti terrorizmus” leginkább látványos megnyilvánulása a szerző száműzése volt az irodalomból. Ezért a visszatérés legtöbb vitát kiváltó terepe is a szubjektivitás új (vagy régi) irodalmi formái voltak. Láttuk, hogy még a strukturalizmus irodalmi kultúrára gyakorolt hatásait illetően különben igen (ön)kritikus Todorov is milyen ellenállást tanúsít a kortárs irodalom „nárcisztikus” vonulata ellen. A személyesség, az önábrázolás visszatérése az irodalomban még a strukturalista-éra alatt megkezdődött, elég, ha Barthes személyesség-fordulatára gondolunk, vagy az autobiográfia-kutatás hetvenes

¹⁸ Italo CALVINO, *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*, fordította SZÉNÁSI Ferenc (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998), 149.

évekbeli fellendülésére. Ebben az időben ötlötte ki Serge Doubrovksy az „autofikció” hibrid műfaji elnevezést, mely a felismerhető szerzői nevet és/vagy élettörténetet egy részben vagy egészben fikciós elbeszéléssel társítja, ily módon a mű egyszerre olvasható az író megnyilatkozása igazságszándékához kötő önélettírásként, illetve attól elszakító fikcióként. A műfaj rövid időn belül hatalmas népszerűsége tette szert, s Compagnon joggal emeli ki, hogy a franciaországi autofikciós irodalom sajátos arculatához tartozik a női írással való szoros kapcsolata. A műfaj egyszerre rejtőzködő és vallomásos jellege egyébként is alkalmas a nemi identitással kapcsolatos problémák nagy visszhangot kiváltó megjelenítésére, mint ahogyan az például Christian Angot *L'Inceste*¹⁹ (1999) vagy Catherine Millet *La vie sexuelle de Catherine M.*²⁰ (2001) című könyvei esetében történt.

Compagnon összefoglalása szerint a kortárs francia irodalmi törekvések képviselői továbbra is a modernség kísérletező hagyományához tartoznak, ahhoz a hagyományhoz, mely számára az irodalom művelésétől elválaszthatatlan az alkotói tevékenységre történő reflexió. A hagyománytörténeti tudatosság és reflexió azonban különbözik a nagy, modernista elődökétől, mert, Compagnon véleménye szerint, a mai francia alkotók mögött nem áll szisztematikus olvasói tevékenység, kritikusként alig fejtenek ki aktivitást, így a múlt irodalma hézagos emlékezetként, nem pedig hagyománytörténésként fejt ki hatását műveikben.

A VÁLSÁG IRODALMA

A kortárs francia irodalom törekvéseiről persze nemcsak távoli összefoglalások születtek. Michel Lantelme 2007-es monográfiájában például szellemes ötlettel oldja meg a széttartó korpusz kezelését. Munkájában azokat a kortárs szerzőket és műveket tárgyalja részletesebben, melyek vagy a jövőbe vagy a távoli múltba menekülnek a jelen világából. „Az irodalmi termelés egy része a jövő felé fordul, s az Apokalipszis harsonáit visszahangozza, a másik pedig fajunk legrégebbi múltját igyekszik régész módjára feleleveníteni.”²¹ A menekülés a kritikai távolság megteremtésének eszköze is, mint azt a gyakran disztópiába forduló művekből könnyű kiolvasni. Lantelme az ezredforduló francia irodalmát a 19. század végének dekadenciát ünneplő irodalmához hasonlítja, azt állítva, hogy mindkét időszakban megtalálható a mesterkéltesség és a mértéktelen mulatozás kultusza, a transzgresszív szexualitás megjelenítése és a kortárs társadalom immoralitásának tablója. A történelem előtti vagy a történelem utáni világában berendezkedő kortárs francia regények Lantelme szerint voltaképpen egyaránt a jelenbeli tapasztalatra reflektálnak a történelmen kívüli pozícióból.

A vég és a kezdet mítoszai közül az utóbbi fejt ki határozottabb kultúra- és civilizációkritikát, éppen ezért a továbbiakban erre összpontosítok. Az Ember,

¹⁹ Christine ANGOT, *L'inceste* (Paris: Le Grand livre du mois, 1999).

²⁰ Catherine MILLET, *La vie sexuelle de Catherine M.: récit* (Paris: Seuil, 2001).

²¹ Michel LANTELME, *Le roman contemporain: Janus postmoderne* (Paris: Harmattan, 2008), 12.

a Történelem és Irodalom (Művészet) évszázados, a felvilágosodás által uralt nagy eszméinek bírálata a nyolcvanas években is fontos téma volt. Ezért is izgalmas, hogy az ezredforduló irodalma, az 1989 után „újrainduló” Történelem tapasztalatának tudatával miként válaszol a „történelem és művészet végének” hangos, nyolcvanas évekbeli elméleti bejelentésére. A kilencvenes években színre lépő kortárs francia regény egy ága látványosan visszatér a társadalmi realizmus művészetéhez, hiszen ezekben a művekben a nagyvárosi elidegenedést, az érzelmi és a szexuális élet változatos nyomorát, a fogyasztásban és a szórakozásban feloldódó felszínes, felelőtlen és egoista nyugati embert, időnként a politikai aktualitás súlyos politikai problémáit (terrorizmus, bevándorlás) ábrázolják. A „tagadás ábrázolásának” iskolája az ezredforduló körül – mára már bizonyos időbeli távlatból tekintett – apokaliptikus víziókban gondolja el a haladásba vetett hit megingását, a történelem hátramenetbe kapcsolását. Michel Houellebecq vagy Frédéric Beigbeder történeteinek főhősei fehér, középosztálybeli fiatal vagy középkorú férfiak, akik vagy frusztráltan kergetik, vagy cinikusan, olykor öntudatlanul, elfogadják a „homo festivus” életprogramját és identitásmintáját. Beigbeder első regényeinek (*Mémoires d'un jeune homme dérangé*,²² 1990 [Egy diliházból való fiatalember emlékei]; *Vacances dans le coma*,²³ 1994 [Kómás nyaralás]) szereplői apolitikus, történelmen kívül élő lények, akiknek létezése feloldódik a szórakozás és a fogyasztás bűvöletében, miközben a jelen történelmi léptékű eseményei csupán derealizált díszletként, spektakulummként jelennek meg életükben. Elbeszéléseiben az eseményszerűségét veszített történelmi és társadalmi valóság kiegészíti és fel is erősíti a szimulákrumok felszínes világát.

Manapság nincsenek többé események, kortársunk – akár egy dologtalan Beigbeder-hős – a bulizós tündérmesében elmerült, érzéstelenített, erkölcs és értékek nélkül létező homo festivus csupán túlélésre játszik a kizárólag a szórakozás és fogyasztás által irányított civilizációban.²⁴

Míg Beigbeder hősei – legalábbis korai regényében, hisz pályája későbbi szakaszában szereplői korlátozott tudatából kilépve ő is az értekező, értelmező elbeszélőmódok felé fordul – a kortárs francia társadalom kedvezményezettjeinek felszínes létét élük, addig a kortárs francia irodalom fenegyerekének képét jól kiszámítottan magára öltő Houellebecq szereplői ennek a világnak az árnyoldalaira kalauzolják az olvasót. Houellebecq kortárs társadalmat pellengérré állító regényei előszeretettel választják keretül az emberi civilizáció ma ismert formáinak pusztulását és poszthumán utódaink eljöveteletét. Három magyarul is olvasható

²² Frédéric BEIGBEDER, *Mémoires d'un jeune homme dérangé: roman* (Paris: La Table ronde, 1990).

²³ Frédéric BEIGBEDER, *Vacances dans le coma: roman* (Paris: B. Grasset, 1994).

²⁴ LANTELME, *Le roman contemporain: Janus postmoderne*, 16.

regénye is (*Elemi részecskék*²⁵ [*Particules élémentaires*, 1998], *Egy sziget lehetősége*²⁶ [*La possibilité d'un île*, 2005], *A térkép és a táj*²⁷ [*La carte et le territoire*, 2010]) az „emberi sorsot” kívülről szemlélő poszthumán faj történelmen túli nézőpontjából adnak egyszerre nosztalgikus, ugyanakkor szarkasztikus képet az ezredvég társadalmáról. Kitalált univerzumának hősei egynemű népességet alkotnak, akiket a boldogságra való képtelenség, a felelősségvállalás, az együttérzés és az önkorlátozás hiánya, infantilizmus és felszínesség, magány és érzelmi elhagyatottság jellemez. Megformáltságukban kérlelhetetlen determináció nyilvánul meg, hiszen a regényszereplők képtelenek ellenállást kifejezni a „spektákulum” társadalmának ideológiájával szemben. Houellebecq életműve a modernitás társadalomtörténeti kritikája. Helyzetelemzéseai neokonzervatívak és „reakciósak”, hiszen történeteinek elbeszélői és szereplői számára a felvilágosodás 19. és 20. században tendenciaszerűen és megszakításokkal, de mégiscsak érvényre jutó eszményei és vívmányai – a humanizmus, a demokrácia, a jogállam, a műveltség, a tolerancia és az emberi jogok – nem tűnnek szükségszerűnek. Houellebecq regényei eszme- és tézisregények, melyek a kortárs társadalmi valósággal történet- és morálfilozófiai, civilizációtörténeti „nagyelbeszéléseken” keresztül keresik a kapcsolatot. Regényeinek fikciós homlokzata mögött nagy ideológiai tömbök vannak, melyek könnyen allegorizálható, a közbeszédben is gyakran alkalmazott műfajokkal (pamflet, parabola, kulcsregény stb.) érik el valósághatásukat.

Ettől a szarkasztikus, pamfletszerű, a társadalmi valósággal közvetlen és gyors viszonyt létesítő poétikától élesen különbözik az úgynevezett francia minimalizmus vagy új „új regény” szerzőinek írásmódja, akiket iskolának vagy csoportosulásnak leginkább közös kiadójuk, a Minuit, illetve a kiadó legendás vezetőjének, Jérôme Lindonnak ízlése és kiadói politikája miatt nevezhetünk. Ugyanakkor nem programszerűen fellépő csoportról van szó, hiszen Éric Chevillard, Jean Echenoz, Marie Redonnet, Jean-Philippe Toussaint vagy Christian Oster minimalista „poétikája”, hasonlóságuk ellenére is meglehetősen változatos. Mindannyiukra jellemző viszont a formalizmushoz való visszatérés, anélkül azonban, hogy ez formalizmus a *nouveau roman* realista regénnyel szemben megfogalmazott ismeretelméleti- és ideológiai kritikájával társulna. A felsorolt szerzők a „belső udvar” művészei, munkamódszerük kis ötletek aprólékos poétikai kidolgozására, az irónia és paródia következetes alkalmazására alapul, miközben az elbeszéléseikből úgyszólván teljesen hiányoznak a nagy eszmék, a társadalom, a történelem és az emberi lét fontos kérdései. A jól megcsinált, csinosan összerakott elbeszélések mindig a felületen, felszínen mozognak. Leírásukra ki-

²⁵ Michel HOUELLEBECQ, *Elemi részecskék*, fordította TÓTFALUSI Ágnes (Budapest: Magvető Kiadó, 2001).

²⁶ Michel HOUELLEBECQ, *Egy sziget lehetősége*, fordította TÓTFALUSI Ágnes (Budapest: Magvető Kiadó, 2006).

²⁷ Michel HOUELLEBECQ, *A térkép és a táj*, fordította TÓTFALUSI Ágnes (Budapest: Magvető Kiadó, 2011).

válóan alkalmas két olyan vonás, amit Emmanuel Bouju az „epimodernnek” keresztelt újabb világirodalmi törekvéseknek tulajdonít, melyek a posztmodern a modernséghez való távolság tudatosításával haladják meg: a felületiségről (vagy ha tetszik, felszínességről), illetve a könnyedségről van szó.²⁸ A mélység, az irodalom ideológiai feladatainak és eszmei dimenzióinak elutasítását ezekben a regényekben nem valamiféle esztétikai ellenideológia ihleti, a történetmondást nem terhelik meg a nyelvi megalkotottságot hivatkozva demonstráló ön- és metarefektív szövegalkotó eljárások. A Magyarországon alig ismert Éric Chevillard bizonyos regényeit, mint például az 1988-as *Le démarcheur*²⁹ [A házaló], vagy a 2007-es *Sans l'orang-outan*³⁰ [Nincs orángután] például akár posztapokaliptikus regényeknek is tarthatnánk, de bizarr, abszurd logikát követő hőseik sorsából aligha bontakozik ki bármilyen társadalmi vízió (előbbiben egy temetkezési vállalat túlbuzgó alkalmazottja próbálja fellendíteni az üzletet, míg utóbbiban egy radikális környezetvédő feltámasztani a regényben kihalt főemlőst). Ugyanez a helyzet Jean Echenoz regényeivel is: történeteit nagyszabású blöffökként, játékos ujjgyakorlatként is olvashatjuk, de a nagy eszmék szerelmesei aligha tudják komolyan venni őket. Az 1997-ben megjelent *Un an* [Egy év],³¹ illetve 1999-ben közölt *Je m'en vais* [Elmegyek]³² című regényei jó példák arra a játékos viszonyra, amelyben két mű együttes olvasása megváltoztatja és kibillentí az önálló fiktív szövegvilágok létét. Az *Egy év* decens kis elbeszélés, mely mintha egy kreatív írás kurzuson adott feladatra készült volna: „Írj történetet kötött időkeretben, egyetlen szereplővel, mindenfajta lélektani, társadalmi és spirituális motiváció nélkül!” A történet kiindulópontja csaknem megegyezik végpontjával: a halottnak hitt szeretője mellől pánikban menekülő Victoire távozása után, egy viszontagságos évvel a háta mögött tér vissza Párizsba, hogy szeretőjét életben találja, viszont tudomást szerezzen a kóborlásai közben időnként feltűnő rejtélyes párizsi informátora haláláról. A történet kerek, zárt egész, a fordulat látványos, miközben a főszereplő céltalan vidéki bolyongása az utaztató-, kaland- és fejlődésregény paródiájának is tekinthető. Ennek ellenére a mű – a lekerekített narratív kompozíció és a fabula egyszerűsége ellenére – önmagában csaknem értelmezhetetlen. A regényben nyitva hagyott kérdésekre az olvasó csak két évvel később kaphatott választ az *Elmegyek* című regényben, a főtörténettel párhuzamosan futó mellékszál önálló kidolgozásával, paraleptikus folytatásával. Az *Elmegyek* is műfaji paródia, Echenoz ezúttal a detektívtörténet kliséiből építkezik. A „folyta-

²⁸ Emmanuel BOUJU, „L'épimodernisme. Une hypothèse en six temps”, in *Fragments d'un discours théorique: nouveaux éléments de lexique littéraire*, ed. Emmanuel BOUJU (Nantes: Éditions nouvelles Cé-cile Defaut, 2015), 89–117. Bouju epimodernizmus fogalmáról magyarul lásd: HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2018), 73–76.

²⁹ ÉRIC CHEVILLARD, *Le démarcheur* (Paris: Éditions de minuit, 1989).

³⁰ ÉRIC CHEVILLARD, *Sans l'orang-outan* (Paris: Minuit, 2007).

³¹ Jean ECHENOZ, *Egy év*, fordította PACSKOVSKY Zsolt (Budapest: Filum Kiadó, 1998).

³² Jean ECHENOZ, *Elmegyek*, fordította SZOBOSZLAI Margit (Budapest: Ab Ovo, 2000).

tás” főhősei az *Egy év* halottnak hitt szeretője (Félix), illetve Victoire rejtélyes informátora (Louis-Philippe). A regény eltérő módon válaszol a narratív megkötésekre, hisz az egy évnyi regényidő feléig fejezetről fejezetre váltakozik a januártól júniusig tartó előzmények, illetve Félix júniusi sarkvidéki útjának elbeszélése; amikor pedig a múltbeli szál a jelenbe ér, akkor a két főszereplő nézőpontjának váltakoztatása osztja fejezetekre a történetet. Az *Elmegyek az Egy év*hez képest teljesen új cselekményt dolgoz ki önállóan értelmezhető történetté, ugyanakkor magyarázatot ad az *Egy év* elvarratlan szálaira. Az úgynevezett francia minimalista próza e vonulata egyszerűbb fabuláris alapokra épít szigorúan szerkesztett, ugyanakkor a polifóniát kerülő narratív kompozíciókat. A regényuniverzumok világszerűsége nem törekszik sem társadalmi, sem lélektani realizmusra, a regényszereplők nem oldódnak fel tudatuk nyelviségében. A regények szövegei kerülnek a nyelvi megalkotottságra történő reflexiót, viszont a narratív szerkesztés mesterkéltsége gyakran kelt metaleptikus hatást, mutatja az elbeszélt világot, s benne azok szereplőinek viselkedését önkényesnek, a kitalált világ önnön vonatkoztatási rendszerében érvényesnek tünteti fel.

Ezek az egymást átíró-kiegészítő-értelmező Echenoz-regények bizonyos tekintetben a francia irodalom nyitottságáról szóló parabolaként is felfoghatóak. A kortárs francia irodalomnak a teljesség igénye nélkül felvonultatott³³ törekvései különbözőképpen térnek vissza a modernség irodalmának örökségéhez, írják át, értelmezik újra, vagy éppen bírálják azt. A jelen francia irodalma ebben a tekintetben nem csupán a modernség vagy a posztmodernitás irodalmára következő, s különösen nem azt meghaladó időintervallumként érzékelhető, utólag pedig minden bizonnyal leírható irodalomtörténeti egység, hanem egy korszak eltérő eszmetörténeti és esztétikai hagyományok tükrében való önértelmezési kísérlete.

³³ A frankofónia vagy a női írás kortárs vonulatainak bemutatása aligha lett volna megoldható e tanulmány keretein belül.

KALAFATICS ZSUZSANNA

A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdjünk a posztmodern tapasztalatával

*Tendenciák a kortárs orosz prózában*¹

A posztszovjet korszak kultúrája a kezdeti időszakban, a kilencvenes évek elején rendkívül sokszínű, szinte beláthatatlanul és áttekinthetetlenül sokrétegű volt. Az orosz irodalmi, kulturális mező gyökeresen megváltozott mind esztétikai, mind ideológiai szempontból. A birodalom szétesése utáni irodalmi életben egyszerre volt jelen a szovjet korszak öröksége, a visszatért emigrációs irodalom, a cenzúra által betiltott kiadatlan vagy korábban tamizdatban, illetve szamizdatban megjelent írások és a különböző irányzatok (köztük az avantgárd, poszt-avantgárd, szürrealizmus, neoszentimentalizmus, realizmus, újrealizmus, meta-realizmus, transzmetarealizmus, szoc-art, konceptualizmus, naturalizmus, posztmodern) képviselőinek a művei. Az egymásra torlódott irányzatok közül kétségtelen a posztmodern vált a legmeghatározóbbá. Az azonban kérdéses, hogy a posztmodern mennyire érvényesíthető irodalomtörténeti korszakfogalomként, hiszen ahogy arra Boris Groys is rámutatott:

[...] sok posztszovjet műalkotást, melyet a kritika posztmodernnek nevez, nem szabadna ilyennek tekinteni. Az idézetjátékok, a stilisztikai sokszínűség, a retrospektivitás, az ironia vagy a karneváli jelleg önmagukban még nem posztmodern művészeti stratégiák, hiszen a kontextusuk meghatározatlan.²

Míg nyugaton a késő kapitalista, posztindusztriális társadalom termékének tekintik a posztmodern, addig az orosz kutatók Mihail Epstejn nyomán a kommunizmussal és a szocialista realizmussal való kapcsolatát emelik ki. Epstejn sokat vitatott, posztmodern ironiával áthatott, és az ismert Bergyajev-könyv címére³ rájátszó írásában, *Az orosz posztmodern értelme és eredetében* hangsúlyozza a kommunizmus és a posztmodern alapvető jellemzői közti közelséget.⁴ Így megemlíti a valóság eltüntetését, a különféle szimulációs eljárásokat, az ideológiai és esztétikai eklekticizmust, az idézetekkel, a szerzőséggel és az eredetiséggel való játékot, az elit- és a tömegkultúra közti határok eltörölését. Epstejn azt bizonygatja,

¹ A tanulmány kiindulópontját az orosz posztmodern prózáról írt könyvem képezi. KALAFATICS Zsuzsa, *Posztmodernen innen és túl. A kortárs orosz próza dilemmái* (Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2018).

² Boris GROYS, „A posztszovjet posztmodern”, fordította SEBŐK Zoltán, *Magyar Lettre Internationale* 26 (1997): 28–31, 29.

³ Bergyajev *Az orosz kommunizmus értelme és eredete* 1937-ben írt könyvéről van szó.

⁴ Mihail EPSTEJN, „Az orosz posztmodern értelme és eredete”, fordította M. NAGY Miklós, in Mihail EPSTEJN, *A posztmodern és Oroszország*, 5–69 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001).

hogy a szimulakrumok termelése mélyen az orosz kultúrában gyökerezik, így a posztmodern előfeltételei már korábban kialakultak Oroszországban, mint nyugaton.⁵

A posztmodern kifejezést elég későn, a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején kezdték el használni az orosz szakirodalomban. Előtte főként a szocart, a neoavantgárd és a konceptualizmus terminusokkal találkozhatunk. Érthető okokból, hiszen az orosz posztmodern kialakulásában és megerősödésében fontos szerepet játszott az underground művészet, amely különböző kulturális folyamatokat egyesített, és kritikusan viszonyult mindenféle átfogó ideológiához és utópiához. Az orosz posztmodern próza előfutárainak tartott művek a hatvanas, hetvenes években keletkeztek (Venegyikt Jerofejev, *Moszkva-Petuski*, 1969; Andrej Bitov, *A Puskin Ház*, 1971; Juz Aleskovszkij, *A kenguru*, 1974–75; Szasa Szokolov, *Bolondok iskolája*, 1975). Ezek a regények a cenzúra miatt nem jelenhettek meg; tamizdatban vagy szamizdatban terjedtek. Bennük már szembetűnőek az új, posztmodern poétika jegyei, épp úgy, ahogy az új (másik) próza képviselőinek (Jevgenyij Popov, Ljudmila Petrusovszkaja, Tatyjana Tolsztaja, Viktor Jerofejev, Vjacseszlav Pjecuh) regényeiben, elbeszéléseiben és drámaiban is határozottan megragadhatók a posztmodern szövegalakítás sajátosságai: a mindent átható idézetesség, a (műfaji és nyelvi) játék elve, az ironia és a széttartó diskurzusok vegyítése.

A kortárs orosz irodalomtörténet-írásban és kritikai gondolkodásban a posztmodern alakulástörténetét általában társadalmi, politikai változások mentén tárgyalják, így megkülönböztetik annak peresztrojka előtti szovjet korszakát, az irányzat megszilárdulásának peresztrojka-ra eső periódusát, valamint posztszovjet kiteljesedésének fázisát.⁶ Mark Lipoveckij azonban a holland irodalmár, a kései posztmodern jelenségeit vizsgáló Douwe W. Fokkema elméletére támaszkodva inkább két nagy korszak elkülönítése mellett érvel. Fokkema ugyanis két periódusra bontja a posztmodern világirodalmat: az első a hatvanas években keletkezett, ez a posztmodern stratégiák keletkezésének és eléggé agresszív meghonosodásának az időszaka, amelyre elsősorban a nagy modernista metanarratíváktól való eltávolodás, a modernista és realista mitológiákkal folytatott polémia a jellemző. Értelemszerűen az orosz posztmodern poétika megszületésekor a modern helyére a szocreál diskurzus került. A demitologizációs folyamat során a posztmodern alkotók a kommunizmus, a szocialista realizmus ideológiáit és jelmondatait más klisékkel és eszmékkel vegyítve parodizálták, dekonstruálták a totali-

⁵ Már a péteri korszakban elkezdődött egy szimulációra épülő civilizáció létrehozása, amely ugyan a nyugati civilizáció külső jegyeit mutatja fel, anélkül azonban, hogy lényegét tekintve az lenne. A nyugati civilizáció homlokzata mögött csak a hiány, az irracionális alapon konstruált üresség található.

⁶ Lásd Mihail Berg és Irina Szkoropanova monográfiáit. Михаил Берг, *Литературократия* (Москва: Новое литературное обозрение, 2000). Ирина Скоропанова, *Русская постмодернистская литература* (Москва: Флинта, Наука, 2004).

tárius kultúrát. A nyugati posztmodern első korszaka Fokkema szerint Umberto Eco *A rózsza neve* című regényével, John Barth *Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája* című esszéjével, valamint Lyotard és Habermas kibontakozó vitájával ér véget. Fokkema öt olyan írásmódot nevez meg, amelyek szerint jelentősen módosították a posztmodern esztétikát. Ezek a feminista irodalom, a historiográfiai metafikció, a posztkoloniális és az önéletrajzi írás, valamint a kulturális identitásra fókuszáló próza,⁷ amelyek (eltérő hangsúlyokkal) az orosz posztmodern kései korszakára is jellemzőek. A posztmodern végének, illetve meghaladásának tekinthető periódusban már nem annyira meghatározó a kísérletezés, a radikális dekonstrukció. Ismét előtérbe kerülnek a hagyományosabb stratégiák, a posztmodern ironia leküzdésére való törekvés, az értékek és az igazság keresése, egyfajta új érzékenység, ráadásul nem kérdőjeleződik meg a szöveg kívüli valóság léte. Az, hogy ez a váltás és hangsúlyeltolódás mikor és miért következett be, nem könnyen megválaszolható kérdés. Mint ahogy arra is eltérő javaslatok születettek, hogy miként nevezzék a posztmodern felváltó új korszakot. Az altermodern, transzmodern, metamodern mellett többnyire a poszt-posztmodern elnevezést használják.

Oroszországban épp csak elkezdtek megbarátkozni a posztmodern esztétikával, amikor a posztmodern végéről szóló első írások megjelentek a kilencvenes évek második felében. A modern filozófiai és esztétikai utópiák lebontásának és demitologizálásának, a parodizáló mechanizmusoknak a kimerülését Epstejn a posztmodern (akaratlan) utópikus jellegével kapcsolja össze. 1996-ban megjelent esszéjében, a *Proto-, avagy a posztmodernizmus vége* című írásában azt állítja, hogy az utópikus gondolkodást elutasító posztmodern épp azért válhatott az utolsó nagy utópiává, mert önmagát utolsó szakaszként tételezte, mindent magával, a mindent elfogadás megvalósított utópiájával fejezett be, és ez önellentmondáshoz vezetett.⁸ Epstejn úgy látja, hogy egy olyan korszak kezdődik, amelyben különböző irányzatok élnek egymás mellett, olyanok, amelyek a posztmodern filozófiai alapvetéseiből indulnak ki, de esztétikai szempontból már a posztmodernen kívül, azon túl helyezkednek el. Az egyik ilyen irányzat szerint az új őszinteség, míg a másikat Lejderman és Lipoveckij nyomán szokás posztrealizmusnak nevezni.⁹ A posztmodern és a realizmus alkotói elveinek közelítésére építő, szintézist kereső megújulás forrásvidéke az orosz modernizmus irodalma és realizmus felfogása, Zamjatin, Platonov, Babel, Pilnyak, Olesa, Bulgakov és Paszternak prózája.

A posztmodern tudat komoly krízise Oroszországban is a kétezres évek elején vált igazán nyilvánvalóvá. Az ikertornyok elleni támadást Epstejn a posztmodern projekt vereségének, így a korszak visszavonhatatlan végének tekinti. A tragédia

⁷ Марк Липовецкий, „ПМС (постмодернизм сегодня)”, *Знамя* 5 (2002): 200–211, 201–202.

⁸ Михаил Эпштейн, „Прото-, или конец постмодернизма”, *Знамя* 3 (1996): 196–209.

⁹ Наум Лейдерман, Марк Липовецкий, *Современная русская литература. В 2-х томах* (Москва: Академия, 2003), 583–597.

után „élesebbé vált az egyes ember és az egész emberiség testi sebezhetőségének érzete.”¹⁰ A rizómából egy új és precedens nélküli kegyetlenség nőtt ki.¹¹ A nagy robbanás olyan új valóságot, kulturális helyzetet teremtett, amelyet Epstejn egy új transzcendentalizmus születéseként ír le.

9/11 leginkább közvetett módon volt hatással az orosz kulturális folyamatokra, felerősítette a valóság fogalmára, az identitás és az igazság határaitra vonatkozó posztmodern elképzelések átértékelésének igényét. Am az orosz posztmodern vége (paradox módon éppúgy, ahogy a megerősödése is) sokkal inkább a Szovjetunió széthullása utáni kollektív traumával és ennek feldolgozási módjaival hozható kapcsolatba. A kilencvenes évektől egyszerre kellett volna szembenézni a szovjet rendszer okozta pusztítással, az időben elhúzódó, több generációra kiterjedő terror következményeivel, az áldozatok gyászával és fel nem dolgozott emlékével, valamint a szovjet birodalom nagyságának az elvesztésével, az addig szilárdnak hitt rendszer szétesése okozta traumával, a létbizonytalansággal. A traumatikus tapasztalat reflektálásának és problematizálásának a tere a fikcióalkotás, a törés nyelvbe foglalása volt. Míg azok a szerzők, akiknek a műveiben inkább a modernista hagyomány továbbélését láthatjuk (Olga Szlavnyikova, Ljudmila Ulickaja, Ljudmila Petruszevszkaja) főként pszichológiai szempontból közelítik meg a traumatikus események történeté formálását, a szovjet és posztsovjét traumák kapcsolatát, addig a posztmodern vonulatához tartozó Viktor Pelevin és Vlagyimir Szorokin jóval metaforikusabb szinten mutatják meg a politikai és szociokulturális válság jelenségeit, a múlttól való függést, a múlt kísérteteitől való elszakadás képtelenségét.

Pelevin, a „határzónák filozófusa”¹² mellett, hogy dekonstruálja a szovjet mítoszt és feltárja az utópikus gondolkodás következményeit (*Omon Ré, A rovarok élete*), azt a kérdést is felveti, hogy létezik-e egyáltalán olyan realitás, amelyben a valóság és illuzórikusság, eredetiség és másolat elválasztható egymástól. Műveiben gyakran építkezik különböző kultúrkörökhöz tartozó mítoszok töredékeiből, előszeretettel vegyíti az ősi mítoszok elemeit a populáris mitológia mozzanataival és a kortárs társadalomtudományok legfontosabb megfigyeléseivel. Az elvont kérdéseket (a nyelv hatalma, a reklámok működése, a fogyasztás társadalmi és kulturális összefüggései, a szimulákrum alapú információ- és kultúraelméletek) szemléletes képekre fordítja le, így írásai az elméletileg tájékozatlan olvasó számára is könnyen befogadhatóak. Baudrillard, Bourdieu, Barthes, Foucault,

¹⁰ Михаил Эпштейн, „Нулевой цикл столетия. Эксплозив – взрывной стиль 2000-х”, *Звезда* 2 (2006), hozzáférés: 2018. 10. 29., <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/2/ep16.html>.

¹¹ Epstejn közvetlenül a tornyok leomlását követő időszakban több olyan publicisztikai írást (*A megrendült Amerika: „Ki a bűnös?” és „Mit tegyünk?” és Robbanás, de nem hüppögés*) is megjelentetett, amelyekben a rizomatikus, a kulturális relativizmus, az abszolút igazság elvetése, a jó és a rossz éles megkülönböztetésének hiánya, a kultúrák keveredése, a dekonstrukció olyan forrásként jelenik meg, amelyből az újfajta kegyetlenség, a fundamentalista fellépés fakad.

¹² Александр Генис, „Виктор Пелевин: границы и метаморфозы”, *Знамя* 12 (1995): 210–214, 211.

Lyotard nézetei változatos, kalandregényszerű szüzsébe ágyazottan jelennek meg, a hősök (akik gyakran maguk is szokatlan lények, ember-rovarok, vámpírok, fordult farkasok és rókalányok)¹³ különböző meglepő és meghökkentő átváltozással lépnek át az egymást váltó valóságokba vagy az egymással párhuzamosan létező világokba. Pelevint leginkább az érdeklí, hogy miként torzítják a különböző eszmerendszerek (köztük a totalitárius és a fogyasztói társadalom ideológiái) az egyéni tudatot, miként hatnak a kollektív tudattalanra, és hogyan befolyásolják az emberi viszonyok alakulását. Művészetének fő témája a posztmodern alapvető tapasztalata, a valóság eltűnése, a szimuláció, az eredet és a realitás nélküli szimulákrumok generálása, az üresség (*Az agyag géppuska, Generation „P”*). Az utóbbi időszakban keletkezett művei (köztük az *Empire V, Apolló batman, S. N. U. F. F.*) azonban inkább tekinthetők a pop-filozófia, a pop-mitológia, a pop-irodalomelmélet és a pop-politológia elemeiből többé-kevésbé érdekesen összerakott regényeknek, amelyek kissé paradox módon jól csomagolt, jól eladható áruként épp a fogyasztói és információs társadalom törvényszerűségeire és visszasságaira mutatnak rá.¹⁴ Pelevin alkotói útja jól példázza a kommercializálódás, a mainstreammé válás, az ismétlődésre épülés veszélyeit. Mihail Berg szerint az orosz posztmodern addig volt aktuális, amíg szemben állt a hivatalos irodalommal, amíg radikálisan kikezdte a szimbolikus határokat és hatalmi diskurzusokat.¹⁵ Amint a posztmodern irodalom a fogyasztói igényeket is figyelembe véve piaci sikerre és a tömegkultúra mezeje feletti hatalom megszerzésére tört, megújító ereje elveszett. Kétségtelen, az új évezredben az orosz próza már kevésbé sokkoló, transzgresszív, tabudöntögető és kísérletező kedvű.

Az underground művészetből kinövő orosz posztmodern alkotók kezdetben még nem foglalkoztak a tömegolvasói igényekkel, a kereskedelmi sikerrel. Közülük többen (például Lev Rubinszejn, Vlagyimir Sarov) tudatosan marginalizálódtak, nem keresik a közönség kegyeit, mivel úgy tartják, hogy a megújulás képessége mindig is a széleken őrződik meg, a peremhelyzetből fakad.¹⁶ Pelevin kettős

¹³ A furcsaság poétikáját Mark Lipoveckij és Alekszandr Etkind a szovjet korszak ki nem beszélt traumáinak szimbolizációjával hozza összefüggésbe. Марк Липовецкий, Александр Этkind, „Возвращение тритона. Советская катастрофа и постсоветский роман”, *Новое литературное обозрение* 94 (2008): 174–196, 175. Etkind szerint a posztszovjet korszakban a traumairás sajátos változata alakult ki, amelyet ő mágikus historizmusnak nevezett el. A mágikus historizmus képviselői a történelemmel kísérleteznek, azt dolgozzák át sajátos fantáziaképeik mentén. Ez pedig az alternatív történelmi művek keletkezéséhez és a történelmi regény műfajának sajátos újjászületéséhez vezetett. Alexander Etkind, „Stories of the Undead in the Land of the Unburied. Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction”, *Slavic Review* 68. 3 (2009): 631–659.

¹⁴ Сергей Кибальник, „»Постмодернизм мертв, а я еще нет...« (Поп-арт как завершающая стадия русского постмодернизма)”, in *Постмодернизм: что же дальше? (Художественная литература на рубеже XX–XXI вв.)*, отв. ред. Е.В. Соколова, 274–290 (Москва: ИНИОН РАН, 2006), 282.

¹⁵ Берг, *Литературократия ...*

¹⁶ Марк Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* (Москва: Новое литературное обозрение, 2000), 466.

kódolású, a kulturális hagyományt szinte enciklopédikus igénnyel megidéző szövegvilágai miatt nagyon hamar körülrajongott, mitikus figurává vált Oroszországban. Az azonban meglepőbb, hogy az avantgardistának, conceptualistának tartott művész, „az orosz irodalom fő enfant terrible-je”,¹⁷ a posztmodern elmélet-írók paradigmatisztikus írója, Szorokin az új évezred elején – még ha botrányokkal is kísérve – betört a divatos, ismert és népszerű szerzők közé. Korai korszakában (amely egybeesik az orosz posztmodern hősi korszakával) figyelme még a határsértésekre, a biztonságot nyújtó keretek (jelentés, rendszer, kultúra, nyelv, identitás) összeomlására, az abjekció színrevitelére irányult. Regényeiben, elbeszéléseiben mintegy katalogizálja a társadalmi és az egyéni erőszak különböző gyakorlatait, az emberi kegyetlenség és agresszió történelmileg kialakult változatos formáit. Szövegeiben a test mint üres forma jelenik meg, amellyel mindent lehet csinálni: felválni, leválni, összetörni, ledarálni, felapritani, megfőzni, megsütni, kivéreztetni, szétverni és így tovább. Ezeket a műveleteket a szereplők legtöbbször valamilyen – gyakran a mű világában is titokban maradó – ideologikus okokból hajtják végre. A valóságos és szimbolikus határok átlépése, az átváltozás változatos formákban jelenik meg és tematizálódik Szorokin szövegeiben. Második alkotói korszakában azonban a nyelvi tabuk megsértése, az elidegenítés már kevésbé szembetűnő, szinte eltűntek az abszurd elemek, a meghökkentő stilisztikai váltások. A *Jég-trilógia*¹⁸ középpontjába például a misztikus, ezoterikus irodalom szövegvalóságának sajátos illúzióját megteremtve a harmónia, az igazság és az ősegység misztikus keresését állítja. Szorokin olyan univerzális mitologikus köz-helyekkel dolgozik, amelyek az ember kiirthatatlan vonzalmát tükrözik a megvilágosodás, a felébredés metafizikai eszméje iránt. Ahogy a mid-cult filmek,¹⁹ úgy a tunguz meteorit és a Fény testvérisége köré szőtt szorokini kvázi-mitologikus történet is lebontja a határokat a magas és a populáris kultúra között, megszünteti a végleteket, de eközben a történet bizonyos pontjai lezáratlanok maradnak. Az ilyen típusú művek kétértelmősége abban ragadható meg, hogy egyszerre létezik egy szkeptikus és egy mitikus olvasatuk. A bennük megjelenő archetípus vonzó ugyan, de hinni már nem lehet benne. A mitikus olvasatban a bestseller kalandossága, cselekménygazdagsága elfedi az ürességet. A távlathiány tragikus érzete, a tömegkultúrában népszerű misztikus diskurzus lebontása csak a szkeptikus olvasatban realizálódik, illetve csak így domborodik ki az a kettősség, amely egyre jobban meghatározza Szorokin írásait. Ez pedig a metafizikai gondolkodás felad-

¹⁷ Александр Генис, „Беседа девятая: »Чуэнь и жидо«. Владимир Сорокин”, *Звезда* 10 (1997): 222–225, 222.

¹⁸ A *jég* című regény 2002-ben jelent meg, az előtörténet, a *Bro útja* 2004-ben, az epilógus (23000) pedig 2005-ben. A prequel és a sequel elkészítése a tömegkultúra, az amerikai filmgyártás kedvelt megoldása.

¹⁹ Király Jenő a tömegfilmekben belül elkülöníti a „mid-cult” és „mass-cult” filmeket. Azt mondhatjuk, hogy a mid-cult filmek (másként szerzői közönségfilmek, középfajú művészfilmek) a művészfilmek és a mass-cult filmek között helyezkednek el. KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában* (Budapest: Korona Kiadó, 1998).

hatatlan vágya és egyidejűleg a metafizika elfogadhatatlansága közti ingadozás, oszcilláció. A valóság fogalmának viszonylagossá tétele, de nem elvetése, az ember és a világ közti kapcsolat különböző aspektusainak a számbavétele, a társadalmi kérdések felé nyitás a posztrealista irányzattal rokonítja Szorokin alkotómódszerét.

A szakrálissá vált (személytelen) tekintélyelvű állam mitológiáját vizsgálja Szorokin a kétezres évek második felében keletkezett műveiben, köztük *Az opricsnyik egy napjában*, a *Cukor-Kremlben* és a *Hóviharban*. A disztópikus regényvilágok központjában a nemzeti identitás traumatikus volta áll, s ezáltal Szorokin jelképesen bekapcsolódik az elmúlt évtizedek élénk orosz társadalmi vitáiba, melyek elsősorban Oroszország lehetséges útját, az orosz eszmét és a nemzeti azonosságtudat kérdéseit érintették.

Az identitás – legyen szó személyes, kollektív, kulturális, társadalmi, történelmi, nemzeti, nemi és vallási identitásról – a putyini korszak kultúrpolitikájában ismét megkerülhetetlenné, hangsúlyos kérdéssé vált. A Kreml ideológusai a posztmodern retorikát az autoritárius politika szolgálatába állították.²⁰ Az ezredfordulón végbemenő kulturális-politikai fordulat az elemzők szerint épp annak volt köszönhető, hogy a politika felismerte a lényegüket tekintve posztmodern politotechnológiai fogások használatának előnyeit, a PR-akciók tömegtudatot manipuláló erejét, s bátran vegyítette (hibridizálta) az össze nem egyeztethető jelképeket és beszédmódokat. A politikai közbeszéd része lett a nemzeti büszkeségre okot adó mozzanatok keresése, ami együtt járt a birodalmi és a kommunista múlt rehabilitációjával és idealizálásával, a szovjet világ iránti nosztalgia felerősödésével, Oroszország saját útjának hirdetésével.²¹ Ez az időszak az izoláció, a vezérelvűség, a birodalmi eszme, az idegengyűlölet, az erő kultuszának és a paternalista reményeknek az újjáéledése. Ezzel egy időben az egyház szerepe is megnövekedett, egyre nagyobb teret hódított a stilizált pravoszláv retorika. Ezekre a jelenségekre reflektál Szorokin trilógiája, amely felmutatja a posztszovjet neotradicionalizmus giccyszerűségét.²² A művek cselekménye egy elképzelt, nem oly távoli jövő

²⁰ Lipoveckij ezt reakciós posztmodernizmusnak nevezi kulturális, nyelvi, irodalmi és politikatörténeti megfigyelésekre épülő elemzésében. A reakciós posztmodern logikája, retorikája és nézetei könnyen és gyorsan terjednek az online kommunikáció világában. Марк Липовецкий, „Псевдоморфо́за: Реакционный постмодернизм как проблема”, *Новое литературное обозрение* 3 (2018), hozzáférés: 2018. 11. 10., <http://magazines.russ.ru/nlo/2018/3/pseudomorfoza-reakcionnyj-postmodernizm-kak-problema.html>.

²¹ A kétezres évek közepén sorra jelentek meg olyan művek, amelyek az orosz társadalom közeli jövőjének politikai aspektusaival foglalkoznak és erősen kötődnek jelenük problémáihoz. Az *Opricsnyik-trilógia* mellett Dmitrij Bikov, *Kimenekítő* (*Эвакуатор*); Szergej Dorenko, 2008; Olga Szlavnyikova, 2017 című regényeit lehet megemlíteni.

²² Hetényi Zsuzsa szerint nem egyértelmű, hogy Szorokin „vajon kritikusan, figyelmeztetően, esetleg néhol lelkesedéssel vagy szatirikusan, netán parodisztikusan nyúl anyagához [...] A mono-, monarcho- és totális államok hívei előbb-utóbb komolyan fogják venni mindezt, és Szorokin művének egyik nagy problémája, hogy borotvaélen táncol: azok is sajátjukként olvashatják, akik így gondolják, és azok is, akik szatíráként vagy paródiaként, esetleg kegyetlen antiutópikus jóslatnak szeretnék ol-

vőben (2027-től 2030-ig terjedő időszakban) játszódik, amikor a késő kommunista rendszer akadály nélkül alakult át monarchikussá. A Rettegett Iván-féle opricsnyina nyomán létrehozott államirányítási modell a szorokini regények világában történelmen és időn kívüli univerzális modellként jelenik meg. Ebben a „retro-jövőben” groteszk módon fonódik össze a modern technológia a múlt rekvizitumaival és magatartástípusaival. A szereplők visszatérően a nemzeti újjászületés szükségességének a gondolatát hangoztatják, ezzel a hívó szóval igazolják a törvényi szintre emelt, állami erőszak mindent átható voltát. A trilógia harmadik darabja, a *Hóvihar* című kisregény a nemzeti önmeghatározás problémáját az orosz kultúra irodalom-központúságával kapcsolja össze. Az orosz lírai és elbeszélői hagyomány hóvihar-toposzához köthető útvesztés metaforái az egész orosz létezésre, történelemre kiterjesztődnek.

Szorokin következő regényében, a *Tellúriában* ez a szétesés már a teljes létezészt érinti, a szerkezet is ezt a széthullott világot és tudatot érzékelteti. A jövő a feudális széttagoltság időszakának, egyfajta új középkornak²³ a visszatérése: Európa és a hajdani Oroszország területén is kis államalakulatok jöttek létre. Ennek megfelelően mind az ötven fejezet eltérő nyelvi és műfaji jegyeket mutat, a stilizációk más-más szerzőket (köztük Pelevint, Tolsztaját, Nabokovot és Ginsberget) idéznek meg, eltérő társadalmi, gazdasági és politikai berendezkedési formákat mutatnak be. A pastiche-t és az anakronisztikus elemeket azonban már nem dekonstrukciós szándékkal használja Szorokin. Bárhol is járunk, a szereplők a szabadság átélését, a hétköznapiságtól való megszabadulást, az abszolútumot keresik. A transzcendens forrása a fejbe rituálisan bevert tellúr szög, amely megadja a teljes élet élményét, valóságként láttatja az álmokat, eközben azonban az ember nem veszi el maga felett az önkontrollt, tudja irányítani a vágyait. Mivel a tellúr a valóság hiteles érzetét kelti, az ember nem is keresi a valamit létrehozás örömét, megelégszik ennek a narkotikumnak a megszerzésével és használatával, az individuális élmény szakralizációjával (lásd a tellúrhoz szóló eksztatikus himnuszt a 49. fejezetben). Az alkotóerő csak akkor térhet vissza, ha lemondunk a tellúrra épülő világról. Tekintve, hogy az ironia majdnem teljesen hiányzik a regényből, a civilizációból kivonulás, a természetességbe visszatérés mintegy komolyan veendő programként, menekülési esélyként jelenik meg a szövegben.

Epstejn nemcsak a posztmodern korszak végét jelezte előre monográfiájában, hanem azt is feltételezte, hogy a 21. század a szentimentalizmus százada lesz.²⁴ Ez az új szentimentalizmus szemben áll a posztmodern székepszissel, bizonyos érte-

vasni a regényt.” HÉTÉNYI Zsuzsa, „Szorokin és az orosz posztmodern vége: a giccs”, *Holmi* 4 (2009): 559–565, 561–562.

²³ Az új középkor fogalma Nyikolaj Bergyajev 1924-es munkájában jelent meg. A filozófus értelmezésében ez az individualizmus, a nemzeti bezárkózás legyőzésének, egy új szellemi forradalomnak, vallási univerzalizmusnak az esélyét adja. A középkori kultúra egésze a transzcendensre, a túlvilágra irányult.

²⁴ Михаил Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе* (Москва: Высшая школа, 2005), 432.

lemben a romantikában gyökerező művészi tradíciókhoz, a nem kanonizált kulturális archetípusok emlékezetéhez való visszatérést jelenti. Az új érzékenység nemcsak a hőstípusokban, szentimentális képekben, motívumokban és szüzségekben érhető tetten, hanem a szerzői szólam, az olvasóval folytatott dialógus szintjén is. Olyan kortárs, külföldön és Oroszországban is elismert, többször díjazott szerzők, mint Ljudmila Ulickaja, Jevgenyij Vodolazkin, Mihail Siskin regényvilágaiban a személyiségként elgondolt hősök útkeresése és világról való gondolkodása, világhoz való viszonya kerül előtérbe. Ebben a hagyományosabbnak tekintett prózapoétikában a történetészövés jól követhető, valamint fontos szerepe van a környezetrajznak, a személyközi kapcsolatok bemutatásának, az emberi sors és a körülmények közötti összjáték vizsgálatának.

Vodolazkin 2012-ben keletkezett regénye, a *Laurosz* cselekménye ugyan főként a középkorban, a 15. századi Oroszországban²⁵ játszódik, főhősének, a gyógyító Arszenyijnek a története azonban archetipikus: a bűnbe eső, vétkeiért vezeklő, paradicsomából kiűzetett, de oda visszavágyó ember története. Arszenyij titokban tartja a szerelmét, Usztyinát, nem törvényesíti a kapcsolatukat, az emberi test rejtelseinek és betegségeinek ismerőjeként pedig alkalmasnak hiszi magát a szülés lebonyolítására. Halogatása és szakmai gőgje miatt mind a szeretett nő, mind a gyermek meghal. A megváltást és bűnbocsánatot kereső ember életútjának bemutatása négy könyvre bomlik, mindegyikben más-más szerepben, más-más élethelyzetben és életkorban látjuk a hőst, aki ennek megfelelően különböző neveket is visel. Arszenyij–Usztyin–Amvroszij–Laurosz mind térbeli, mind belső útja a vezeklésen és a megváltáson keresztül Istenhez vezet. Sem az elbeszélő, sem a szereplők, sem a regényszerkezet nem teszi kétségessé, hogy Isten az, aki a mozaikosnak tűnő emberi sorsot képes egységben látni.

A téren és időn kívüli lét, a feltámadás és halhatatlanság eszméje Mihail Siskin prózájában sem kérdőjeleződik meg. Siskin úgy haladja meg a posztmodernt, hogy a szövegvilág középpontjába ismét az ember, az emberi érzések és sorsok kerülnek, eközben azonban írásaira vendégszövegek alkalmazása, bonyolult motivikus és nyelvi játék a jellemző. Rafinált szerkesztésmódot alkalmaz a *Levéltre* (2011) is: a mű formai szempontból klasszikus levélregénynek tűnik: egy fiatal, a bokszerlázadás leverésére küldött katona és az otthon hagyott kedvese leveleiből áll. Mint azonban kiderül, a szerelmesek nem azonos korban élnek. A köztük levő kapcsolat jóval elvontabb szinten jelenik meg. A két levélíró, Volodyát és Szását összeköti a másik hiánya és az írás, amellyel ezt megpróbálják leküzdeni. Az egyikük extrém szituációból, a háború határhelyzetéből szólal meg, míg a másik a kisvilág perspektívájából. A történelmi és a személyes távlat közös pontja az ember szembesülése a mulandóságával, a saját halála felfoghatatlansá-

²⁵ Vodolazkin régi orosz kultúrával és irodalommal foglalkozó kutató, a pétervári Puskin-ház munkatársa, a legendás tudós, Dmitrij Lihacsov tanítványa.

gával. A halál, a veszteség, a születés, a szerelem és a nyelv ontológiai lényegének kérdései a siskini próza vezérmotívumai.

Az emberi sors alakulása, az érzelmek bemutatása Ljudmila Ulickaja prózáját is jellemzi. A regényeiben, köztük a *Daniel Stein*, tolmácsban és a *Jákob lajtorjájá*-ban felvetett problémák (az erkölcsiség, a hit, a vallás, a művészlét, a szolidaritás, a szeretet kérdései) a megszokott antropológiai elképzelések felé mutatnak, de a műfajok és szövegtípusok kollázszerű egymás mellé illesztése, a különböző elbeszélői nézőpontok felvonultatása, a fikció és a dokumentarizmus közti határ átjárhatóságával való kísérletezés kikezdi ezt a tradicionálisabb szemléletet. Mindkét regényben az életrajzi tények metaforikus rendbe illesztésével, regényesítésével találkozhatunk. A *Daniel Stein*, tolmácsban Ulickaja fiktív dokumentumokból konstruálja meg hőse élettörténetét, alakját.²⁶ A választott forma lehetővé teszi, hogy vallási, társadalmi, történelmi, ideológiai, nemzeti és pszichológiai szempontból különböző sorsok kerüljenek egymás mellé, hogy különböző vélemények és elképzelések ütközzenek meg. A sokféle érdek, sérelem, fenntartás, remény, tragédia, szeretet és árulás középpontjában a zsidó-lengyel-katolikus-izraeli Daniel Stein²⁷ áll, aki tolmács, közvetítő, idegenvezető, építő, szerzetes, pap, közösségteremtő, megmentő egy személyben. A közvetítés alakzatai nemcsak a foglalkozásában, hanem a szűzsé más szintjein is megjelennek. A regény szerkezete, a nézőpontok sokaságából kirajzolódó kép egyértelművé teszi, hogy Daniel Stein a hétköznapi szentek közül való ember, aki a másik szolgálatában való szeretetteljes tevékenységével a mindennapokban valósította meg a csodát. Ulickaja olyan formát, olyan regénynyelvet keresett, amely a posztmodern mindent átható kételye után lehetővé teszi a szentről, a megélt hitről, a mindennapokat átszövő, a másik megértésére törekvő szeretetről beszélni. Míg a *Daniel Stein*, tolmács a zsityije (szentek életrajza/hagiográfia) műfajának újragondolása, addig a *Jákob lajtorjája* a családregényé. A traumatikus 20. századi orosz történelem a háttér az Oszeckij család történetének. A család egyes nemzedékei épp a tragikus események miatt nem, vagy alig ismerik egymást. Nora Oszeckaja nagyapja megtalált naplója és levelei alapján rekonstruálja a családja múltját, eközben pedig egyre jobban megérti önmagát is. Ez a belső út a mindennapok világától, annak küzdelmeitől a létezés alapvető metafizikai törvényeinek a felismeréséhez vezet. Ulickaja elbeszélője ezt nem fél kimondani, a moralizáló hang a remény és a melankólia, az őszinteség szükségességét hangsúlyozza. Ez a mindent átható szentimentalizmus az orosz poszt-posztmodern esztétika egyik megkülönböztető jegye.

²⁶ Erről részletesebben lásd SZABÓ Tünde, „Heterotopikus regénytér. L. Ulickaja *Daniel Stein*, tolmács című regénye”, in *Háborúk és békék*, szerkesztette SZABÓ Tünde, SZILI Sándor (Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 2015), 307–317.

²⁷ Daniel Stein prototípusa bevallottan Oswald Rufeisen, akinek életét történészi szempontból Nechama Tec dolgozta fel, könyvére Ulickaja is hivatkozik. Nechama TEC, *In the Lion's Den: The Life of Oswald Rufeisen* (Oxford: Oxford University Press, 1990).

Az új évezred elején induló nemzedék írói²⁸ szerint azonban nagyobb figyelmet kellene szentelni a kortárs társadalom jelenségeinek, a hétköznapi problémáinak, sőt, aktívabban részt kellene venni a társadalmi folyamatok alakításában. A kulturális paradigmaváltás igényét bejelentők az újrealisták: a fogalom bevezetői, első alkalmazói és egyben ideológusai Szergej Sargunov és Valerija Pusztovaja voltak.²⁹ Sargunov *A gyász tagadása* című írásában az avantgárd manifesztumok stílusában tagadja meg a posztmodern és annak képviselőit (köztük Szorokint és Pelevint), a mindent kikezdő ironiát és nevetést. Ahogy Sargunov fogalmaz, az emberek kیهeztek az élet igazságára, a posztmodern felváltotta a realizmushoz fordulás.³⁰ Az újrealisták nagy része úgy tekint a Szovjetunióra, mint olyan korszakra, amikor még léteztek eszmék,³¹ volt kialakult értékrend. A szétesés azonban mindezt megsemmisítette, a hatalomba kerülő, reformokat hirdető politikusok pedig semmit nem kínáltak fel cserébe, csak a fogyasztás kultuszát.

Az újrealisták úgy vélték, hogy vissza kell térni a forráshoz, a klasszikus orosz irodalomhoz, ismét fel kell eleveníteni a mimetikus ábrázolásmód elveit, összefüggő történetet kell alkotni, azonosulásra lehetőséget adó sorsokat bemutatni. Az újrealisták két elismert alkotója Zahar Prilepin és Roman Szencsin, akik dísztelen, szikár prózájukban a kétezres évek társadalmi feszültségeivel foglalkoznak, és minden problémát a rendszerváltás és a Szovjetunió széthullását követő megrázkódtatásokból vezetnek le. A szociális igazságtalanság, megalázottság és jogfosztottság különböző alakváltozatai jelennek meg írásaikban, figyelmük a pszichológiai torzulásokra, a szegénység és a kilátástalanság okozta deformációk feltáráására irányul. Szencsin magyarrá is lefordított regénye, *A Jeltisev család* a falu idillikus ábrázolása, a vidéki lét misztifikálása helyett egy illúziótlan és kegyetlen pusztulásviziót vázol fel. A Jeltisev-család tagjai a családfő vétkei miatt kiestek a megszokott élethelyzetükből, kényszerből falun kell újraépíteni az életüket. Erre az

²⁸ Az orosz kritika a millenniumi nemzedéket a nullások nemzedékének nevezi.

²⁹ Az új realista próza jelensége kapcsán kibontakozó vitát Goretity József részletezi tanulmányában. GORETITY József, „Az orosz »új realizmus« értelme és eredete”, *Tiszatáj* 8 (2013): 22–33.

³⁰ Сергей Шаргунов, „Отрицание траура”, *Новый Мир* 12 (2001), hozzáférés: 2018. 11. 05., http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov-pr.html.

³¹ A szovjet világ olyan gyorsan hullott darabjaira és olyan mély volt az elszennvedett trauma, hogy a nosztalgia csak tíz évvel később, a kétezres évek elején lett jelentős, s különösen a tömegkultúrában hódított és hódít ma is. Svetlana Boym a nosztalgia két típusát különbözteti meg egymástól: a restaurálót és a reflektívet, ironikusát. Az új realisták nemzedékénél inkább a restauráló változat a jellemző, amely a nosztalgia szó *nostos* (hazatérés) részére helyezi a hangsúlyt, s egyfajta utópikus visszatérésre irányul a mítikus kollektív házba. A nosztalgikus elbeszélés meggyőző és vonzó, azt sugallja, mintha nem is nosztalgiáról lenne szó, hanem az élet igazságáról. Azok a metaforák és szimbólumok azonban, melyek segítségével újrakonstruálják a kulturális emlékezetet, később dogmatikussá, szemantikailag üres konstrukciókká válnak. A posztmodern szerzőkre értelemszerűen a nosztalgia másik típusa jellemző. Ez az *algia* (bánat, fájdalom) szóra épül. Ebben az esetben is fontos a múltba nézés, de mindez annak a tudatosításával történik, hogy a múltat nem lehet teljesen rekonstruálni, a jelen és a múlt optikáját épp ezért az ironia kapcsolja össze. Светлана Бойм, „Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова”, *Новое литературное обозрение* 39 (1999): 90–100, 90–92.

újrakezdésre azonban sem a körülmények, sem a szereplők lelki alkata miatt nincs esély. A vidék már nem képviseli a hagyományosan neki tulajdonított értékeket, hanem sokkal inkább a hiány és a lepusztultság világa (munkanélküliség, nyomor, alkoholizmus, szellemi és lelki sivárság, bűnözés, gonoszság), de a családi, emberi kapcsolatok sem működnek már. A szereplők saját akaratgyengességük, alkalmazkodásra való képtelenségük miatt végzetes tévedéseik és megkésett felismeréseik foglyai.

A depresszió és a frusztráció megszólaltatója, a társadalmi elégedetlenség miatti indulat kifejezője a politikai nézetei miatt ellentmondásos megítélésű Zahar Prilepin. 2006-ban megjelent regényének (*Mert mi jobbak vagyunk*)³² hőse is kallódó, útkereső fiatal. Édesapját elvesztette, anyja pedig reggeltől estig dolgozik, de életük anyagilag így is kilátástalan, számos kortársához hasonlóan. Az apátlanságot és a gyámsítatlanságot használják ki a különféle radikális ideológiák terjesztői,³³ értékeket, azonosulási mintát kínálnak, választ adnak a nyugtalanító kérdésekre, célt jelölnek ki és közösséget biztosítanak. Szányka és társai a szavak szintjén elutasítanak mindenfajta ideológiát, az érzelmek és az ösztönök vezérlik őket, ugyanakkor nincsenek bennük kételyek az élet alapjait illetően. Öntudatosan vallják az oroszország, a család és a haza primátusát. Világuk a mieink és az idegenek megkülönböztetésére épül. Ellenfeleik a nem oroszok, a gazdagok, a hatalmon levők, ellenük mindenre, akár önmegsemmisítő, önfeláldozó harcra is készek.

A hazafiasság és az új őszinteség³⁴ hirdetése azonban nemcsak ideológiai szempontból rejt veszélyeket magában, hanem esztétikai szempontból is kétes, ugyanis gyakran a prózapoétikai elvek háttérbe szorulásához vezet, egysíkú, monologizáló, pamfletszerű szövegeket eredményez. Ezzel pedig tulajdonképpen a totalitárius gondolkodás, a totalitárius tudat visszaállítását segíti elő. A posztmodern a különböző totalitárius projektek dekonstrukciójának tapasztalatát adta, kérdés, hogy ez az örökség milyen nyomot hagyott az orosz gondolkodásban és irodalomban. Úgy vélem, hogy épp az őszinteség és ironia, relativizmus és univerzalizmus, egyéni és közösségi, naivitás és tudás állapotai közötti dialogikus és soha nyugvópontra nem jutó viszony nyújthat csak valódi megújulási lehetőséget a kortárs orosz prózanyelv számára. Ehhez a termékeny ingadozáshoz viszont a kételyt fent kell tartani, nem lehet felszámolni.

³² A regény orosz címe a főszereplő beceneve, Szányka (Санька).

³³ A regénybeli Alkotók Szövetségének eszméi az orosz nemzeti bolsevizmus eszmekörével érintkeznek. Prilepin ennek a mozgalomnak a tagja.

³⁴ Az őszinteség központi szava volt az olvadás korának, majd a peresztrojka után ismét előszerepelt kezdtek használni a kulturális élet szereplői. A posztszovjet őszinteségről szóló diskurzus a kétezres évektől neokonzervatívvá, reakcióssá vált. Az őszinteségről mint kulturális konstrukcióról, és mint lényeges filozófiai és társadalmi problémáról szól Ellen Rutten könyve. Ellen RUTTEN, *Sincerity after Communism. A Cultural History* (New Haven and London: Yale University Press, 2017).

Poszt- után hiper-? A kortárs olasz próza alakulása

A posztmodern irodalomban megkerülhetetlenek az olaszok. Italo Calvino jaussi gondolatot idézve teljes posztmodern esztétikát kibontakoztató¹ *Ha egy téli éjszakán egy utazója* (1979), valamint Umberto Eco műfajokat és stílusokat ötvöző, több narratív szinttel dolgozó (nem pusztán) történelmi (és korántsem csak egyszerűen) krimije, *A rózsza neve* (1980) csupán két olyan hirtelen kiragadott példa, amelyek az irodalommal, irodalomelmélettel és -történettel hivatásszerűen foglalkozó berkeken kívül is széles körben ismert és elismert regények. Kiemelhetjük a portugál irodalom és Fernando Pessoa 2012-ben elhunyt szakavatott olasz kutatója és fordítója, a kifinomult intertextuális eljárásokkal, játékokkal dolgozó, egyaránt világszerte híres Antonio Tabucchi munkásságát is (mindenekelőtt: *Fonák játék*, 1981; *Indiai éjszaka*, 1984; *Requiem*, 1992); vagy a zeneiséggel, líraisággal áthattott, légies hangvételű posztmodern irodalom talaján mozgó, szintén roppant népszerűségnek örvendő Alessandro Baricco könyveit (*Tengeróceán*, 1993; *Novecento*, 1994; *Selyem*, 1996; és így tovább). Az olaszok tollából a széppróza mellett az elméletírás területén is meghatározó eredmények születtek, itt elég lehet csak Eco gazdag és szerteágazó teoretikusi tevékenységére utalni (*Nyitott mű*, 1962; *Lector in fabula*, 1979; *Széljegyzetek A rózsza nevéhez*, 1983; stb.) vagy Calvino irodalomelméleti tanulmányaira emlékezni (*Una pietra sopra [Spongyát rá]*, 1980; *Amerikai előadások*, 1988).

A posztmodern olasz irodalombeli határozott kibontakozását jellemzően a hetvenes évek végére, nyolcvanas évek elejére helyezi a kritika; kifejlődésével és előzményeivel kapcsolatban ellenben olyan meglátásokat is találni, amelyek alapján indulása a hetvenes évek közepe tájára vagy – a Gruppo 63 neoavantgárd csoport 1965 szeptemberében Palermóban tartott kísérleti, experimentalista regénnyel kapcsolatos vitaülésétől sem függetlenül – akár még korábbra datálható.² Bárhogyan is, abban megegyeznek a vélemények, hogy a jelenség a 20. század utolsó két évtizede során meghatározó maradt Olaszországban, még akkor is, ha nem képviselt kizárólagos irodalmi irányt, nem alakult ki belőle kifejezett mozgalom, sőt még – ahogy a posztmodernről született első jelentős átfogó olasz számvetés, az 1997-ben (!) megjelent, és azóta is hivatkozási pontnak számító *Racconta-*

¹ Hans Robert JAUSS, „Az irodalmi posztmodernség”, fordította KATONA Gergely, in Hans Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, fordította BERNÁTH Csilla, BONYHAI Gábor, KATONA Gergely, KIRÁLY Edit, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MOLNÁR GÁBOR Tamás, válogatta, szerkesztette és az utószót írta KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 211–235 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 217.

² Raffaele DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (Bologna: Il Mulino, 2014), 25–60.; Romano LUPERINI, „Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento”, in Romano LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura tra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, 169–178 (Napoli, Liguori Editore, 1999). (Idézi DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 29, 7. lábjegyzet).

re il postmoderno [Elmesélni a posztmodernről] kötet szerzője, Remo Ceserani panasolja – az olasz irodalomkritikusok is némileg késve-vonakodva kezdték azt kellő hangsúllyal vizsgálni, vagy éppenséggel a nevéen nevezni.³

Nem kellett viszont olyan sokat várni, hogy egyesek a posztmodern végéről kezdjenek beszélni: Alfonso Berardinelli már 1997-ben erről értekezik (*La fine del postmoderno* [A posztmodern vége]), Romano Luperini pedig még ennél is korábban, 1990-ben a posztmodern alkonyát vetíti előre (*Il tramonto del postmoderno*). A két-ezres évek elején aztán egymást követve jelennek meg a célzottan e téma vizsgálata köré rendeződő teljes kötetek, legyen szó a *Tirature* folyóirat 2004-es, *Che fine ha fatto il postmoderno?* [Mi lett a posztmodernnel?] alcímet viselő tematikus számáról, Luperini 2005-ben publikált *La fine del postmoderno* [A posztmodern vége] című kötetéről vagy Stefano Calabrese szintén 2005-ös, *Il romanzo dopo il postmoderno* [A regény a posztmodern után] alcímmel megjelent könyvéről.⁴

Szöveg- és nyelvközpontúság, kettős kódolás (*double coding*), intertextualitás, pastiche, ironia – néhány az olasz posztmodern irodalomnak is gyakran hangoztatott sajátosságai közül. Ezek aztán a kilencvenes évek második felére, újdonságukból is veszítve, kezdenek némiképp nehézkessé, fárasztóvá válni az olvasók számára. Ami nem jelenti azt, hogy teljesen kikopnának a prózából, és ne eredményeznének további fontos-sikeres műveket. Sőt, ahogyan az olasz irodalmi posztmodernizmus nem volt független a neoavantgárd mozgalomtól, úgy a posztmodern utáni irodalom sem szakít vagy fordul szembe egy az egyben elődje örökségével, hanem annak több alapvetését és technikai megoldását továbbviszi. A próza mindazonáltal távolodni kezd a korábbi írásmódtól, a sokszor már afféle „stílusgyakorlat” hatását keltő posztmodern szövegirodalomtól, amely némiképp ki is kerül a fősodorból, és az üres paródia, a sokértelműség, az esetlegesség célzott kiaknázása, a tudás bizonytalanságára és a tapasztalat relativitására való szándékos rájátszás, a (látszólagos vagy tényleges) értéksemlegesség, normanélküliség, a közvetlen valóság értelmezését-értékelését segítő támpontok viszonylagosságába, hiányába való beletörődés helyett (vagy mellett) más lehetőségek felé fordul. S hogy vajon milyen irány(ok)ba mozdulhat, azt már a legújabb olasz irodalom

³ Remo CESERANI, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Boringhieri Editore Srl, 1997), 144–166; DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 27–28. Az olasz posztmodern értő áttekintéséhez lásd még: Margherita GANERI, *Postmodernismo* (Milano: Editrice Bibliografica, 1998); Monica JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* (Firenze: Cesati Editore, 2002); Giulio FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Torino: Giulio Einaudi Editore, 1996).

⁴ A fentiekkel kapcsolatban vesd össze Davide DALMAS, „Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realtà”, *CosMo. Comparative Studies in Modernism, Oltre il postmoderno?* 1 (2012): 121–127, 121. A Dalmás által is említett írások és kötetek: Alfonso BERARDINELLI, „La fine del postmoderno”, *Lo straniero* 2 (1997–1998): 80–97.; Romano LUPERINI, „Il tramonto del postmoderno”, *Campo* (1990): 5–7.; *Tirature* '04. *Che fine ha fatto il postmoderno?*, a cura di Vittorio SPINAZZOLA (Milano: Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2004); Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida Editori, 2005); Stefano CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno* (Torino: Giulio Einaudi Editore S.P.A., 2005). A *CosMo* folyóirat 2012/1-es száma *Oltre il postmoderno?* [A posztmodernen túl?] alcímével a sor későbbi folytatásának is tekinthető.

fejleményeivel foglalkozó folyóiratszámok témái is jól érzékeltetik: *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno* [Visszatérés a valósághoz? Próza és mozi a posztmodern végén] (*Allegoria*, 57, 2008), *Il New Italian Realism* [Az új olasz realizmus] (*Tirature*, 2010), *Letteratura e nuovi realismi* [Irodalom és újrealizmusok] (*CosMo*, 1, 2016).

Sokan a World Trade Center és a Pentagon elleni terrortámadás napját, 2001. szeptember 11-ét tekintik a posztmodern végét jelölő szimbolikus dátumnak. A New York-i ikertornyok összeomlásához is vezető terrorcselekményen túl a 2008-ban nemzetközivé szélesedő pénzügyi válságot szintén gyakran összefüggésbe hozzák azzal az általános, a próza területén is markánsan kivehető szemléletváltással, amely a posztmodernből kifelé mutató, a posztmodern eszköztár módosulásához vezető folyamat alapjaként tekinthető, és amely a környező, látható-tapasztalható valóság történései, folyamatai, összefüggései felé forduló fel erősödő figyelemben érhető tetten. Olaszországban egyesek, az említettek mellett, a tüntetők és a rendfenntartó szervek közötti összecsapásokkal, rendőri atrocitások és az egyik tüntető, Carlo Giuliani halálával emlékezetessé váló, 2001 júliusában tartott genovai G8-találkozót szintén olyan fordulópontot jelentő történésként értékelik, amely után már nem igazán lehetett nem törődni vagy csak áttételesen foglalkozni a konkrét, közvetlenül érzékelhető valósággal, nem komoly figyelemmel lenni a környező világ aktuális történéseire.⁵ Így arra is akad példa, hogy Silvio Berlusconi politikai pályafutása kerüljön a próza jelen valóság iránti figyelmével összefüggésbe hozható tényezőként szóba.⁶ Mégis, téves lenne az említett eseményeket egy új realista vagy legalábbis erős tapasztalati valóság fókuszú attitűd (prózabeli) megerősödésének a kiváltó okaiként kezelni – míg a folyamat- ra gyakorolt katalizáló hatásuk már kevésbé tűnik vitathatónak.⁷

A kilencvenes évek közepétől érezhető, ahogy a prózában nem csak intenzívebbé, de egyre általánosabbá is válik egyfajta (új)realista irányultság, felerősödik a referencialitás, a realitás-effektusok iránti fogékonyság, a környező valóságra

⁵ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* (Torino: Giulio Einaudi Editore S.P.A., 2009), VIII/5, 79. A genovai események testközelibb tapasztalatnak is számítottak az amerikai valóság média ábrázolta – ettől még persze ugyanannyira sokkoló, de önmagukban tulajdonképpen hamisítatlan posztmodern élményt nyújtó – képkockáinál. 9/11 eseményeinek percepciójával kapcsolatban vesd össze: Slavoj ŽIŽEK, *Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates* (London, New York: Verso, 2002).

⁶ DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 60, 163.

⁷ Valójában már a nyolcvanas-kilencvenes évek olasz prózájában is voltak bizonyos realista beállítottságnak nyomai – akár a posztmodern irodalom keretein belül. Így Pier Vittorio Tondelli, Alberto Casadei által posztmodern remekműként értékelt (vesd össze Alberto CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* [Bologna: Società Editrice Il Mulino Spa, 2007], 10, 53.) könyvében, az *Alt-ri libertinibben* [Új libertinusok] (1980), vagy a kilencvenes évek – nagy részben Tondelli nyomán kialakult – szintén többnyire a posztmodernhez sorolt irányának, a cinikus, felszínes, érték(itélet)mentes, transzgresszív, erőszakos, média által befolyásolt úgynevezett kannibál és *pulp* próza képviselőinek egyes műveiben. Vesd össze MÁTYÁS DÉNES, „Reduktív realista próza a nyolcvanas évektől napjainkig. Gondolatok egy kortárs olasz irodalmi irányról”, *Tiszatáj* 71, 6. sz. (2017): 62–71.

fókuszálás.⁸ Az irodalom persze tisztában van azzal az (egyébiránt posztmodern) örökséggel, hogy aminek a valóság ma megfelelhet, az leginkább saját reprezentációjával, a különböző médiumok nyújtotta, gyengítette képével cseng egybe, s ezért bármiféle realista igyekezet valójában nem más, mint „az irreális realizmusának” megragadására irányuló törekvés.⁹ Mégis úgy érzi, hogy beszélni kell erről a valóságról (szemben olyan poétikákkal, amelyek szerint az irodalom annál inkább tud valamit is mondani a világról, minél inkább beszél és gondolkodik önmagáról),¹⁰ és amennyire lehet, meg kell próbálni azt megragadni.

Jól érzékelhető ez a próza társadalmi, kulturális, politikai, történelmi, szociológiai, ökológiai témák és történesek iránti fokozott érzékenységeiben. Ahogyan abban is, amilyen módokon a művek ezek felé nyúlnak: a fikció gyakran dolgozik valós világból származó, tényszerű adatokkal és dokumentumokkal, a szépirodalmi szöveg hagyományosan irodalmon kívül eső régiókból, többek között az újságírás, a tanulmányírás, az önéletrajzírás területeiről vesz át eszközöket és módszereket, az elbeszélésben keverednek a fikciós és a nem fikciós elemek (a *fiction* és a *non fiction*), hibrid művek születnek. E technikák jelentős hitelesítő erővel bírhatnak, mellettük pedig az elmondottak igazságtartalmának nyomatékosítását erősítheti a szintén gyakorta alkalmazott egyes szám első személyű, az elbeszélő szubjektumon keresztül átszűrt narráció és ábrázolás. Utóbbi akár önfikciós írások formájában – az *autofiction* a kortárs olasz prózában önmagában is jelentős vonalat képvisel.¹¹ Mindezekkel párhuzamosan (és részben nekik köszönhetően) az etikai, szociális, társadalmi-közösségi szerep- és felelősségvállalás is (újra) jelentős elemmé válik a prózában, mind a művek, mind a szerzők vonatkozásában. Ezt illetően kiemelendő Pier Paolo Pasolini örökségének – többek között az 1992-ben posztumusz megjelent regényének, az *Olajnak* – a szerepe.

Az először Luther Blisset, majd Wu Ming néven alkotó négytagú kollektív írói csoport (a *wu ming* – 无名 pinyin átírásban: *wúmíng* – modern kínai, azaz mandarin nyelven névtelent, ismeretlent jelent) a 2008-ban online megjelent, majd többször átdolgozott, 2009-ben aztán harmadik változatában papír alapon is kiadott nyilatkozatában (memorandum) kísérte meg leírni az új olasz próza fejleményeit,

⁸ A filozófia területén is egyre hangsúlyosabbá válik egy, a Gianni Vattimo-féle gyenge gondolat (*pensiero debole*) túllépő új realizmussal kapcsolatos elképzelés: Maurizio FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo* (Roma, Bari: Editori Laterza, 2012). E realizmus kérdésével Eco is foglalkozott, amelyet ő „negatív realizmus”-ként nevezett: Umberto Eco, „Ci sono delle cose che non si possono dire. Di un Realismo Negativo”, *alfabeta* 2 17 (2012): 23–25.

⁹ Gianluigi SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (Bologna: Società Editrice Il Mulino Spa, 2018), 89–94. Van, aki Lacan nyomán a Valóst is játékba hozza, mint egyedüli autentikusát, valamint annak keresését. Vess össze Daniele GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata: Casa Editrice Quodlibet, 2011).

¹⁰ Vess össze DONNARUMMA, *Ipermodernità...*, 50–53.

¹¹ Olyannyira, hogy többen az autofikció irányában látják a kortárs olasz próza egyik lehetséges fejlődési útját, köztük a mai irodalmi túltermeléssel és annak minőségével nem felhőtlenül elégedett Giulio Ferroni: Giulio FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero* (Roma, Bari: Editori Laterza, 2010), 67–99.

annak jellemző aktuális irányvonalait. (A kritikai gondolatokat Wu Ming 1 öntötte szöveges formába.)¹² A *New Italian Epic*-nek (NIE), új olasz epikának keresztelt jelenség (vagy még inkább: művek csoportja) vizsgálata során a Wu Ming a fentiekben tárgyaltakhoz hasonló megállapítások mentén helyezi a kortárs olasz próza idesorolható alkotásait a posztmodernen túlra, több vonásában – hideg ironia mellőzése, társadalmi felelősségvállalás, etikai töltet, kritikai attitűd – akár azzal szembe. Ugyanakkor azt sem tagadja, hogy a posztmodernre jellemző többféle sajátság, eljárás mód szintén kitapintható az új olasz prózában, így például a populáris kultúra térnyerése, a nyelvi és/vagy stílusbeli kísérletezés, a transzmedialitás, a műfajok keveredése, vegyítése. Utóbbi éppenséggel oly mértékben, hogy az efféle nehezen kategorizálható, hibrid NIE műveket a memorandum egyenesen „Unidentified Narrative Object”-eknek – azonosítatlan narratív tárgy – titulálja. A posztmodern módszerek azonban már más céllal és más kontextusban élnek tovább a kortárs művekben: alapvetően nem a posztmodern narratív játékoságáról és narratológiai manővereiről van itt szó, hanem a világról való közvetlen, konkrét beszéd legmegfelelőbb módjának kereséséről. A virtuális tér felé nagyban nyitó, az alkotás személyhez kötöttségét kikezdeni, alóla felszabadulni szándékozó, a kollektív működés felé forduló író-kollektíva irodalmi művekkel is jelentkezett, az allegorikusság erejével áthatott (ál)történelmi regényeiket (Q, 1999; 54, 2002; *Manituana*, 2007; *Altai*, 2009; a sor még folytatódik) ugyancsak a NIE kategóriájába pozicionálják.¹³

A *New Italian Epic* a megjelenését követő években számos hozzászólást, vitát, kritikai véleményt generált olasz és nemzetközi szinten egyaránt. Hasonló hatást váltottak ki Raffaele Donnarumma elméleti megfontolásai, amelyeknek először az *Allegoria* folyóiratban adott hangot 2011-ben,¹⁴ majd a 2014-es *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* [Hipermodernitás. Merre halad a kortárs próza] című önálló kötetében tett átfogó vizsgálat tárgyává. Donnarumma szintén kiemeli a posztmodern utáni próza jelennel való számvetésének szándékát és realista attitűdjét, és egy olyan realizmust feltételez, amely a posztmodern örökségével is számot vetve tisztában van azzal, hogy a valóság képeken és kulturális konstrukciókon keresztül képződik, illetve efféle reprodukáltságában érzékelődik, így ezekben igyekszik megragadni az abban rejlő (igazság)tartalmakat. Hangsúlyozza továbbá a kortárs prózában az írott-kimondott szó (az irodalom) hatásába vetett hitét, megerősödött felelősségtudatát, kritikai, morális-etikai töltetét, amiben pedig a modern irodalmával hozható bizonyos szintű párhuzamba; azzal a különbséggel, hogy ez a próza már nem hisz a nagy narratívákban és igazságokban,

¹² WU MING, *New Italian Epic...*, i. m.

¹³ A Wu Ming írókollektíváról, regényeiről és a *New Italian Epic*-ről magyar nyelvű kritikai írás is született: Puskás István, *Távoli világok. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig* (Debrecen: Printart-Press, 2015), 231–268.

¹⁴ RAFFAELE DONNARUMMA, „Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno”, *Allegoria* 64: La letteratura degli anni Zero (2011): 15–50.

illetve szkeptikus a fejlődés eszményével szemben. Az efféle elemek együttállásának, közös működésének történelmi-kulturális időszakát nevezi Donnarumma – a terminust a francia szociológus és filozófus Gilles Lipovetsky-től kölcsönözve, közben ugyanakkor további gondolkodók, köztük Ulrich Beck (kockázat-társadalom), Marc Augé (szürmodernitás), Zygmunt Bauman (folyékony modernitás), Arjun Appadurai (*modernity at large*) fogalmaival és elgondolásaival is számot vetve – *hipermodernitás*nak. A terminus a hiper- előtagban jelöli a jelen túlfokozottságával való lépéstartás igényét és szükségességét, a továbbiakban pedig utal a modernitással való párhuzamra, a kritikai tartalmak, a felelősség és társadalmi elkötelezettség – immáron posztmodern alapvetésekkel is számoló, a posztmodern örökségével terhelt – visszatérésére, újbóli megerősödésére. Ilyesformán viszont elmondható, hogy a modernitás valójában sosem ért véget, hanem csak különböző formákat öltött (modernitás; posztmodernitás, illetve „a globalizáció kora”,¹⁵ hipermodernitás), és a hipermodern nem más, mint egyazon fejlődő-alakuló jelenség korábbi fázisait: a modernt és a posztmodernt követő időszak.¹⁶

Eklatáns példa a felvázoltakra az újságíróként induló Roberto Saviano 2006-ban megjelent tényfeltáró könyve, a Nápoly környékén működő maffia világát kemény, harcos őszinteséggel megmutató *Gomorra*, amely miatt a szerző védőőrizet alá is került;¹⁷ de hasonló témában és intencióval született meg Antonio Franchini *L'abusivo* [*A szabályon kívüli*] című 2001-es regénye is, amely a Camorra maffiaszervezet által 1985-ben kiiktatott nápolyi riporter, Giancarlo Siani meggyilkolásának körülményeit járja körül. Mindezt az irodalmi és újságírói stílust keverve, tények és dokumentumok felhasználása mellett, az író-narrátor szubjektumán átszűrt elbeszélésen keresztül. Miközben nagy siker övezi a krimet és a *noirt*, a maffia világa mellett a terrorizmus, elsősorban az „ólmévek” (a hetvenes évek) időszakának szervezett bűnözése is több regényhez szolgál alapanyagul.¹⁸ Így például a bíró Giancarlo De Cataldo bestsellere, a *Romanzo criminale* [*Bűnügyi regény*] (2002) számára; de az ólmévek, illetve Aldo Moro elrablása olyan merő-

¹⁵ Romano LUPERINI, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità* (Roma: Carocci Editore, 2018), 98, 131.

¹⁶ A fentiekkel kapcsolatban lásd még Donnarumma online elérhető írását is: Raffaele DONNARUMMA, „Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality”, *Le parole e le cose*, hozzáférés: 2018. 10. 31., <http://www.leparoleelecose.it/?p=7486>.

¹⁷ Nem meglepő, ha Pasolini Saviano számára is fontos vonatkozási pont, ami a *Gomorrá*ban explicit módon is megjelenik, amikor a szerző-narrátor, Pasolini 1974-ben a *Corriere della Sera* lapban megjelent provokatív publicisztikája nyomán, megfogalmazza saját „Én tudom”-ját. („Én tudom, és bizonyítékaim vannak.” Roberto SAVIANO, *Gomorra. Utazás a nápolyi maffia, a Camorra birodalmába*, fordította Bíró Júlia [Budapest: Partvonal Kiadó, 2007], 249–250, 249. Az 1974-ben megjelent Pasolini szöveg így fogalmaz: „Tudom az összes nevet, és tudom mindazt [...], amiben bűnösök. [...] Tudom. De nincsenek bizonyítékaim.” Pier Paolo PASOLINI, „Merényletek regénye – 1974. november 14.”, fordította PUSKÁR Krisztián, *Helikon*, 1–4. sz. [2015]: 439–442, 440.)

¹⁸ Az ólmévek és a terrorizmus a művészetekben és az irodalomban témát járta körül a *Helikon* 2015/4-es száma: *Helikon* 61, 4. sz.: Az ólmévek kultúrája és utólete. A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban (2015).

ben eltérő stílusú könyvekben is fontos szerephez jut, mint Giorgio Vastától *A megfogható idő* (2008) vagy Niccolò Ammanititől az *En nem félek* (2001). Ammanitihez hasonlóan „kannibálként” indult (az elnevezés az önmagát a szélsőséges horror első olasz antológiájaként aposztrofáló 1996-os *Gioventù cannibale* [Kannibál fiatalság] novelláskötet címéből ered) Aldo Nove is, akinek 2006-os, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* [Robertának hívnak, 40 éves vagyok, havi 250 eurót keresek...] című könyve ugyancsak beleillik a kortárs próza itt tárgyalt vonalába, hiszen erős szociológiai érdeklődés jellemzi, amikor különféle állásokkal rendelkező hétköznapi emberekkel készített, bizonytalan egzisztenciális helyzetükkel és jövőképükkel kapcsolatos interjúkat fűz össze. De a munka világa a kevésbé dokumentarista, fiktív történeteket kibontó művekben is lényeges szerephez juthat, ahogyan történik az például Silvia Avallone már-már afféle kortárs „gyár-irodalmi” regénynek is tekinthető *Acéljában* (2010). Egyes könyvekben ellenben politikai vetületek kaphatnak teret, mint például Franco Cordelli Berlusconi-érával és a politika működési mechanizmusaival foglalkozó *Il duca di Mantovájában* [A mantovai herceg] (2004).

Sokan vegyítik műveikbe az esszé vagy a tanulmány műfaját (Eraldo Affinati, *Campo del sangue* [Vérmező, 1997]; Walter Siti, *Resistere non serve a niente* [Ellenállni semmit nem ér, 2012]), és számos írás tanúsítja az autofikció fentebb már említett hangsúlyos szerepét mind a tényirodalom, mind a fikciós próza területén (Saviano, Franchini, Walter Siti trilógiája: *Scuola di nudo* [Meztelen iskola, 1994], *Un dolore normale* [Normális fájdalom, 1999], *Troppi paradisi* [Túl sok paradicsomi állapot, 2006]).

Széles a kortárs olasz szerzők és művek köre, korlátozott (s netán kissé önkényesen válogatott) példaim száma természetesen tovább bővíthető, sokan mások mellett ki lehet emelni még Francesco Pecoraro, Antonio Moreasco, Nicola Lagioia, Giuseppe Genna munkásságát, egyik-másik művét is. Annyi haszna mindazonáltal talán mégis van e szűkös seregszemlének, hogy felmutasson néhány, az elmúlt évtizedek olasz prózájának fő paramétereiről tanúskodó konkrét példát, amelyek jól mutathatják: az itt tárgyalt, posztmodern követő (hipermodern) próza, ha nem is egyedüli, kizárólagos irány, de mindenképpen hangsúlyos vonal a mai olasz elbeszélő irodalomban.

EGYÉB HIVATKOZÁSOK

AFFINATI, Eraldo. *Campo del sangue*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

Allegoria 57: Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno (2008).

AMMANITI, Niccolò. *En nem félek*. Fordította MATOLCSI Balázs. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

AUGÉ, Marc. *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*. Fordította FÁBER Ágoston. Budapest: Műcsarnok, 2012.

- AVALLONE, Silvia. *Acél*. Fordította LUKÁCSI Margit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2011.
- BARICCO, Alessandro. *Novecento. Monológ*. Fordította GÁCS Éva. Budapest: Helikon Kiadó, 2003.
- BARICCO, Alessandro. *Tengeróceán*. Fordította SZÉKELY Éva. Budapest: Helikon Kiadó, 1999.
- BARICCO, Alessandro. *Selyem*. Fordította SZÉKELY Éva. Budapest: Helikon Kiadó, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BECK, Ulrich. *A kockázat-társadalom. Út egy másik modernitásba*. Fordította BERÉNYI Gábor, KERÉKGYÁRTÓ Béla. Budapest: Századvég Kiadó, 2003.
- BROLLI, Daniele, a cura di. *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1996.
- CALVINO, Italo. *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*. Fordította SZÉNÁSI Ferenc. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.
- CALVINO, Italo. *Ha egy téli éjszakán egy utazó*. Fordította és az utószót írta TELEGDÍ POLGÁR István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.
- CALVINO, Italo. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1980.
- CORDELLI, Franco. *Il duca di Mantova*. Milano: Rizzoli Editore, 2004.
- CosMo. *Comparative Studies in Modernism*, 9. sz.: *Letteratura e nuovi realismi* (2016).
- DE CATALDO, Giancarlo. *Romanzo criminale*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- ECO, Umberto. *A rózsza neve*. Fordította BARNÁ Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- ECO, Umberto. *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikákban*. Fordította DOBOLÁN Katalin. A bevezetőt fordította MÁRTONFFY Marcell. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1998.
- ECO, Umberto. „Szélgjegyzetek A rózsza nevéhez”. In Eco, Umberto. *A rózsza neve*. Fordította BARNÁ Imre, a fordítást szakmailag ellenőrizte és a jegyzeteket készítette KLANICZAY Gábor, 583–617. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- FRANCHINI, Antonio. *L'abusivo*. Venezia: Marsilio Editori Spa, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles, avec Sébastien CHARLES. *Les temps hypermodernes*. Paris: Éditions Grasset, 2004.
- NOVE, Aldo. *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* Torino: Giulio Einaudi Editore, 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Olaj*. Fordította PUSKÁS István. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2015.
- SITI, Walter. *Resistere non serve a niente*. Milano: Rizzoli, 2012.
- SITI, Walter. *Scuola di nudo*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1994.
- SITI, Walter. *Troppi paradisi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2006.

- SITI, Walter. *Un dolore normale*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1999.
- TABUCCHI, Antonio. *Fonák játék*. Fordította LUKÁCSI Margit. Budapest: Noran Libro Kiadó, 2002.
- TABUCCHI, Antonio. *Indiai éjszaka*. Fordította GÁLOS Éva. Budapest: Mágus Kiadó, 2003.
- TABUCCHI, Antonio. *Requiem. Un'allucinazione*. Fordította Sergio VECCHIO. Milano: Feltrinelli, 1992. (A mű először portugál nyelven jelent meg: *Requiem. Uma alucinação*. Lisboa: Quetzal Editores, 1991.)
- Tirature '04. Che fine ha fatto il postmoderno?*. A cura di Vittorio SPINAZZOLA. Milano: Il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2004.
- TONDELLI, Pier Vittorio. *Altri libertini*. Milano: Feltrinelli, 1980.
- VASTA, Giorgio. *A megfogható idő*. Fordította LUKÁCSI Margit. Budapest: József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, 2013.
- VATTIMO, Ganni e Pier Aldo ROVATTI, a cura di. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- WU MING. 54. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2002.
- WU MING. *Altai*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2009.
- WU MING. *Manituana*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2007.
- WU MING. *Q*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1999.

Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években

A folyóiratszám szerkesztője, Sári B. László által nekem feltett kérdésre, miszerint „mi jött a magyar irodalomban a posztmodern után”, viszonylag egyszerű a válasz, ugyanis többé-kevésbé bevett kritikai vélekedésnek számít, hogy az elmúlt évtizedben/tizenegy-néhány évben – legalábbis az elbeszélő prózában – valamifajta újrealista vagy új realista irodalom felé mozdultak el az írói gyakorlatok és a profi olvasói elvárások. Két jeles kritikust idézek két generációból. Szilasi László, aki prózaíróként is részt vett e folyamatban, különösen *A harmadik híd* című regényével, így írt 2013-ban:

A jelenben történő magyar próza a nyers, kézzel fogható, az utóbbi időben nyelvi eszközökkel mélyre hatóan ki nem tapogatott valóság felé látszik fordulni. Tóth Krisztina *Akváriumát*, Borbély Szilárd *Nincstelenségét*, Keresztury Tibor *A készlet erejéig* című gyűjteményes kötetét olvasva [...] aligha lehet kétséges, hogy a „valóság” szót körülölelő, annak idején mély és alapos irodalomelméleti megfontolások nyomán odakerült, az illúziókkal szemben alighanem valóban tanácsos óvatosságra intő idézőjelet immár szemmel láthatóan kifakította, elhalványította, egyezményes korrektúrajelekkel törlés alá helyezte a mindig kiszámíthatatlanul történő, zabolátlan irodalom.¹

Két egymásra ható folyamatot írt le Szilasi: prózaírók művei fordultak a „nyers valóság” felé, elhalványítva ezáltal a „valóság” szót illető, irodalomelméleti eredetű fenntartásokat a profi olvasókban (hisz nem profi olvasókban ilyesféle fenntartások nemigen alakultak ki). A kritikai normákat felülírta a történő irodalom. E valóság felé fordulás, jelzi a szöveg, csak viszonylagosan új jelenség: az utóbbi időben nem foglalkoztak vele a prózaírók, régebben igen. Eszerint a mostani valóság felé fordulás egyben visszatérés is a régi írói késztetésekhez. Ami végbement, fordulat, de nem mindent elsőprő. A „mindig kiszámíthatatlanul történő, zabolátlan irodalom” megfogalmazás azt sugallja, hogy az irodalom alakulása öntörvényű, vagy inkább törvényszerűségtől mentes, befolyásolhatatlan, megjósolhatatlan. Az elméleti megfontolások mindig másodlagosak hozzá képest. Az irodalom olyan fogalom itt, mint az élet volt száz évvel ezelőtt az életfilozófiai írásokban.

A másik idézetem Sipos Balázstól származik, 2017-ből:

A magyar próza utóbbi évtizedében lezajlott egy csendes forradalom, egy kisebbfajta fordulat. Majdhogynem közmegegyezéssé vált, hogy az irodalomnak *feladata* van, nevezetesen, hogy történeti-szociológiai vizsgálódásokat foly-

¹ SZILASI László, „Ex Libris”. *Élet és Irodalom*, (2013. szept. 20.): 19.

tasson, hogy a tudományos (túlontúl objektív) és a politikai (túlontúl érdekevezérelt) társadalomszemlélettel szemben afféle „ellendiskurzust” kínáljon, amely feltárja és az olvasók elé bocsátja a történelemkönyvekből, szociológiai munkákból, kortárs újságcikkekből stb. kivehetetlen, kimaradt, elhallgat(tat)ott „múltat”, „sorsokat”, „valóságot” – mindazt az „egyénit”, amit a társadalom szabályozott monitorozására alapított reál- és humántudományok képtelenek láttatni. Az elhallgat(tat)ott társadalmi csoportok megszólaltatását, traumáik feldolgozását, valamiféle autentikus valóság rögzítését célul kitűző dokumentarista irodalom jellemzője, hogy szükségképp leértékeli a *szerző* személyét, korlátozza az irodalmi alkotás *műalkotás*-jellegét, visszavonja az irodalom (a „haladó modernitás” irodalma számára elsődleges) produktív, *teremtő* jellegét.²

A fenti idézet humán tudományokkal (szociológiával, történetírással) versengő ágazatként írt a jelen dokumentarista irodalmáról. Társadalmi feladatokat, amelyeket e szabályozott, objektivistá és politikai kívánalmak szerint működő tudományágak nem tudnak elvégezni, az irodalom végezheti el, amely képes lehet a múlt- és valóságfeltárára, a néma társadalmi csoportok megszólaltatására, a traumafeldolgozásra. A társadalmi feladat azonban átalakítja az irodalmat: „korlátozza az irodalmi alkotás *műalkotás*-jellegét”. A „csöndes forradalom” utáni irodalom művei, mondhatni, nem esztétikai autonómiára törekszenek, hanem az esztétikai érvényességgel együtt (vagy inkább azon túl) társadalmi/politikai érvényességre is. Ám mindez a szerző szemében nem veszteség: az irodalom itt nem öntörvényű folyamat, hanem társadalmi, politikai eszköz, amely arra való, hogy vele valami jót (elsősorban közjót) tegyen az ember.

Noha az elbeszélő próza átalakulásának e határozott kritikai leírásaival nagyjából egyetértek (az elmúlt években többször hasonlóan írtam le én is), mégis, pontosítások sorát kell hozzáfűznöm a kiinduló kérdésre adandó válaszhoz, miszerint a magyar irodalomban a posztmodern után egyfajta újrealizmus következett. Mielőtt azonban belekezdenék e pontosításokba, le szeretném szögezni, hogy az alábbi megjegyzések – noha irodalomtudományi folyóirat számára készülnek – kritikai jellegűek lesznek, kritikus beszél bennük. Utólag, egy vagy tíz év múlva, könnyen lehet, más műveket, alkotókat, jelenségeket tartunk/tartanak majd számon ugyanezen időszak irodalmából, mint manapság.

Amikor Truman Capote tényregénye, a *Hidegvérrel* magyarul megjelent – meséli Lengyel Péter –, a fülem hallatára nyilatkoztatta ki egy ember, hogy a fikció meghalt, vége, nincs, ezután már csak tény lesz. [...] Aznap is oldalakkal gyarapodhatott a *Száz év magány*.³

² SÍPOS Balázs, *Gátá. Tompa Andrea: Omerta*, hozzáférés: 2018. 11. 09., www.revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta/.

³ KÁROLYI Csaba, *Mindig más történik. 25 irodalmi beszélgetés* (Budapest, Pozsony: Kalligram Kiadó, 2015), 302.

Egykorúan, 1967-ben a tényregény tűnt az akkori idők nagy eseményének; utóbb García Márquez mágikus realista műve. Van rá esély, hogy én is ekkorát tévedjek – ha ez egyáltalán tévedés.

Semmiképp sem korszakváltásként, két korszak egymásra következéseként szeretném színre vinni az elbeszélő próza átrendeződését, amint nem tette ezt Szilasi és Sipos sem. Komlós Aladár közel kilencven évvel ezelőtt azt állította *Az új magyar líra* című könyve elején, hogy lehetetlenné válik az irodalom történetírása, ha nem egységben szemléljük egy-egy korszak költészetét, éppen ezért „minden korszak egy-egy gigászi költőnek” tekintendő, az egyes alkotásokban nem is az egyes költők szólalnak meg, hanem egyenesen „a Kor szája”.⁴ Tőlem távol áll az ilyesfajta, ma is hatékony *Zeitgeist*-szemlélet, igyekszem elkerülni a korszakolás népszerű rítusát és a fejlődéstörténeti elbeszélést is. Posztmodern időkben is jelentek meg jelentős realista alkotások – ugyanez a helyzet fordítva is. Pontosabban: a 19. század eleje óta minden időben adnak ki számottevő realista műveket, ám vannak rövidebb időszakok, amikor felerősödik a nem realista formálási módokra eső szakmai és olvasói figyelem, s az irodalom szereplőinek az a benyomása támad, hogy e nem realista eljárások átalakíthatják a próza-irodalom egészét. Ilyen időszak volt a magyar irodalomban a „prózaforradalom” negyedszázada is.

Amit annak idején Susan Rubin Suleiman az avantgádról állított, miszerint nincs avantgárd mint olyan, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak meghatározott térben és időben,⁵ valószínűleg a posztmodern irodalomra is igaz. Philip Roth regényeit az Egyesült Államokban a posztmodern kánon részeként szokták tárgyalni; a magyar próza közegében a művei nem számítanak posztmodern alkotásoknak. Az idő múlásával is változik, hogyan értelmezünk egy-egy régebbi művet. A *Termelési regény* megjelenésekor, 1977-ben, olvasói egy része szemében avantgárd szövegnek minősült, 1986 után – amikortól a szerzője önértelmező módon kezdte használni a kifejezést, először a *Bevezetés a szépirodalomba* fülén – viszont már posztmodernnek. A kilencvenes évek szövegirodalmának darabjai (Garaczi László, Kukorelly Endre, Németh Gábor rövidprózái, szekvenciális írásművei) egykori híveik szemében – közéjük tartoztam én is – Esterházy posztmodernjének továbbvitelét, radikalizálását jelentették; ma vagy „referenciális zsákutcaként”, vagy átmeneti alkotásokként interpretálják őket, amelyek elvezettek szerzőik későbbi mérsékelt posztmodernségű könyveihez (a *Mintha élnél*lel kezdődő leírás-sorozathoz, a *TündérVölgy*-höz, a *Zsidó vagy?*-hoz).

A posztmodern magyar irodalomról azért is nehéz írni, mert nem alakult ki róla konszenzus a hazai irodalomértelmezők körében. A fogalmat magyar nyelvű alkotás interpretálására 1986 előtt tudtommal nem alkalmazták. Utólag azonban

⁴ KOMLÓS ALADÁR, *Az új magyar líra*, (Budapest: Pantheon, é. n.), 5.

⁵ SUSAN RUBIN SULEIMAN, „Két esszé (Kettős margón)”, *Orpheus* 3, 2–3. sz. (1993): 78–133.

sok évre kiterjesztették visszafelé a fogalom érvényességét: Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténete 1975-ig, az *Alakulásokig*;⁶ később Németh Zoltán egyenesen az 1950-es évek végéig, az *Iskola a határon-ig*.⁷ Kérdés, nevezhetünk-e anakronizmus nélkül posztmodernnek egy művet, amelyet szerzője és kortárs olvasói a megírás, megjelenés idején nem tekinthettek annak, mivel e fogalom nem volt ismert az általuk belakott kulturális térben. Miután a kilencvenes években a posztmodern fogalma magyar szerzők kezén is feltöltődött a posztstrukturalista elméletek téziseivel, a jelentése megváltozott, s egyre kevesebb magyar műre tűnt érvényesnek.⁸ Innentől kezdve újabb és újabb kritikusok próbálkoztak meg a posztmodern fogalmának esetenkénti tágitásával, hogy olyan alkotások is beleférjenek, mint a *Jadviga párnája* vagy Krasznahorkai László regényei.

A posztmodern fogalmának bevezetése a hazai kritikába elsősorban azt eredményezte, hogy nemzetközi irodalmi keretben váltak értelmezhetővé magyar nyelvű prózai művek. A magyar irodalom külföldi elemzői határozottabban, a hazaiak tartózkodóbban használták a fogalmat. A posztmodern irodalmat, Esterházy művét, később a kilencvenes évek szövegirodalmát mindvégig sok ellenvetés kísérte. Jelentős írók és jelentős kritikusok határolódtak el tőle, bírálták felül; még a prózaforum legfontosabb értelmezője, Balassa Péter is. 1986-os *Hajónapló-töredékében* a „»minden mondható« furcsán romboló állapotát” okolta azért, hogy az irodalom „komolytalanabb, súlytalanabb, tét nélküli” lett, s azt sürgette, hogy az irodalom lépjen túl „az elégikus-parodikus negativizmus mindenhatóságán”, amely az „értékvilág kiürüléséhez” vezetett, s találjon vissza a tragikus szemlélethez.⁹ Tíz évvel később *Liedérc* című Parti Nagy-kritikájában immár a szövegirodalommal szemben fogalmazta meg nagyjából ugyanezt a bírálatot.¹⁰ A posztmodern elutasításának ezen érvei máig használatosak.

2016-ban írt cikkemben így foglaltam össze az új realista átrendeződés vélhető okait:

Az inga, amely mostanában visszaleng, nem Kosztolányi–Móricz-inga tehát, hanem a metafikciós-kombinatorikus próza és a realista próza ingája. A realizmus iránti írói-kritikusi várakozásban, azt hiszem, többféle igény találkozik össze. A „prózaforum” terhetől való szabadulás vágya. A társadalom állapota feltárásának kíváncsi. A történetmondás rehabilitálásának szándéka. Az iro-

⁶ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Könyvkiadó, 1993), 152.

⁷ NÉMETH ZOLTÁN, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012).

⁸ Minderről részletesebben is írtam: TAKÁTS JÓZSEF, „Esterházy, kezdetben”, in TAKÁTS JÓZSEF, *Kritikus minták* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2009), 84–88.

⁹ BALASSA PÉTER, „Hajónapló-töredék”, in BALASSA PÉTER, *Hiába: valóság*, 102–106 (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1989), 104–105.

¹⁰ BALASSA PÉTER, „Liedérc. Parti Nagy Lajos, a szociális realista”, in BALASSA PÉTER, *Átkelés II. Lélekterjesztet*, 309–319 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 309–310.

dalomnak mint politikai cselekvésnek az újraértelmezése. Radnóti Sándor remek megfogalmazásával összefoglalva: a vágy, hogy az irodalmi tény újra társadalmi ténnyé váljon.¹¹

Vegyük sorra e négy összetetalálkozó igényt! Frederic Jameson annak idején „a posztmodernizmus kialakulása egyik legvalószínűbb magyarázatának” nevezte, hogy az 1960-as évek új generációja immár csak „rakás halott klasszikusként” tudott tekinteni „az egykor ellenzéki modern mozgalomra”; teherre, amely (Marx-szal szólva) „témálomként nehezedik az élők elméjére”.¹² Nem lehetetlen, hogy ez egyben a posztmodernről való elfordulás legvalószínűbb magyarázata is; erre utaltam a prózaforldulat terhétől való megszabadulás vágyát emlegetve.

Mivel az új realista elmozdulás párhuzamosan más irodalmakban is végbe ment – például az amerikaiban, az oroszban, az olaszban (az utóbbiról esik még szó) –, kétséges, elegendő-e belső társadalmi okokkal magyarázni az irodalmi érdeklődés megváltozását: magyarországi esetben a rendszerváltás kudarcával, a szegénység növekedésével, a társadalmi kapcsolatok eldurvulásával. Ugyanakkor kétségtelen, hogy az új realizmus legfontosabb témái a saját társadalom kortárs jelenségei, elsősorban a szegénység, a társadalmi erőszak, a kirekesztés megjelenítése. Volt kritikus, aki mindezt már túl soknak (divatszerűnek, egy kaptafára gyártottnak) is találta. Néhány éve Bárány Tibor az egyik ÉS-kvartett beszélgetésén a „Mi megy most?” kérdésére szarkasztikusan azt válaszolta, hogy leginkább a „szocio-nyomasztásos” próza. Ám ebbe a körbe jelentős kritikai sikert arató művek is tartoznak, például két már emlegetett regény, a *Nincstelenek* és *A harmadik híd*.

A posztmodernnek mint „irodalmi irodalomnak” a bírálata gyakran összekapcsolódott a megállapítással, hogy e művek feladták a történetmesélés megszokott formáját. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változatról* írt rendkívül elismerő bírálatában Radnóti Sándor ezt a problémát Esterházy életművének kulcskérdéseként tárgyalta:

Az régóta világos, hogy Esterházy maga nem tartozik az elementáris történetkitalálók rendjébe, mint amilyen pályatársai közül Nádas, Závada vagy Darvasi. Azaz tehetsége más irányba mutat, mint a regényíróé, a *romancier*-é. Föllépése idején, amikor a regény – úgy tűnt – kiment a divatból, ez semmilyen problémát nem jelentett, s a ragyogó indulást nagy, betetőző prózai művek követték a férfikor nyarában, melyek között egy sem volt regény. Hanem

¹¹ TAKÁTS József, „Várakozás a realizmusra”, *Élet és Irodalom* (2016. jan. 29.): 13. Radnóti szavait e bírálatából idéztem: RADNÓTI Sándor, „Egy magyar kérdés. Závada Pál *A fényképész utókora* című regényéről”, *Jelenkor* 48, 7–8. sz. (2005): 759–769.

¹² Frederic JAMESON, *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*, fordította DUDIK Annamária Éva (Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010), 26.

Wahrheit und Dichtung. A történet iránti igény azonban visszatért, s ez – úgy látszik – alkotói dilemmává vált.¹³

Az inga (talán az olvasói, talán az írói elvárásoké) Radnóti fenti leírása szerint nem az irodalmi szóból születő valóság és a valóságillúzió munkálkodó irodalom között lengett ki Esterházy pályájának negyven éve alatt, hanem a történetek elmesélésének feladása és visszatérése között. Esterházy eszerint nem regényeket írt, hanem – mint bírálatának más részeiben mondja – kisformákból épülő „átpoetizált prózát”.¹⁴ „A történet általános jellegzetessége, hogy morálisan tagolt és hierarchizált, de ugyanakkor minden alakjának megvan a maga életigazsága” – írja.¹⁵ Ez igaz lehet a *Henry Esmondra* vagy az *Anna Kareninára*, de nem tűnik érvényesnek olyan kiváló 20. századi regényekre, mint a *Meghívás kivégzésre*, a *49-es tétel kiálltása*, vagy a *Radírok*, s nyilvánvaló, hogy Esterházy prózaírásának sokkal több köze van az utóbbiakhoz, mint az előbbiekhöz. Egy szóval, én nyugodtan regénynek nevezném a *Harmonia caelestist* vagy a *Márkváltozatot*. Ám az kétségtelennek látszik, hogy sok-sok (laikus és profi) olvasó ragaszkodik a lineáris cselekményvezetésű, csúcsponti szerkesztésű, az egész világot és a belső mélységgel rendelkező szereplőket élénk állítani kívánó regényformához, amelyet a posztmodern szerzők elhagytak, szétszereltek, parodizáltak, önreflexív kitérőkkel szabdalnak fel.

A realista eljárások felé fordulást válasznak is lehet tekinteni az irodalom társadalmi jelentőségvesztésére, amely a rendszerváltás után végbement. Szélesebb körben is aktuális témák, a közélet vitáiba bekapcsolódni tudó megszólalások tűntek szükségesnek ahhoz, hogy írók, kritikusok, irodalomértelmezők újra fontosnak láthassák önnön szellemi tevékenységüket. Efelől az igény felől tekintve a posztmodern irodalom exkluzív törekvésnek, elitolvasmánynak tűnt. Az *Árnyas fűtca* vagy a *Sinistra körzet* ugyan szélsőséges társadalmi tapasztalatokat változtat irodalommá, ám a többértelmű forma nem teszi lehetővé, hogy e műveket politikai hozzászólásnak tekintse a közvélemény. Amilyen mértékben érezték úgy az irodalom szereplői, hogy a politikusok beszéde nem a társadalom valódi bajairól szól, olyan mértékben kezdték fontosnak tartani, hogy az irodalmi alkotások arról is szóljanak.

Lehetséges, hogy Kertész Imre 2002-es irodalmi Nobel-díja is szerepet játszott abban, hogy a prózaírók és kritikusok szemében megemelkedjen a téma fontossága a forma rovására. Az elismerés a szerző olyan alkotását érte, a *Sors-talanságot*, amelyet ő maga is, sok értelmezője is elsődlegesen tanúságtételnek tekintett, s csak másodlagosan bonyolult konstrukciónak. Hasonlóan kiemelkedő eseménye volt az itt tárgyalt ártrendeződésnek a *Javított kiadás* megjelenése

¹³ RADNÓTI Sándor, „A süketnéma Isten”, in *Holmi 1989–2014. Antológia III. Bírálatok, viták, nekrológok*, válogatta RADNÓTI Sándor, 614–624 (Budapest: Libri Kiadó, 2017), 619.

¹⁴ Uo., 615.

¹⁵ Uo., 620.

2002-ben. Sok, a posztmodernnel szemben kételyekkel teli olvasója szűrte le azt a tanulságot e műből, hogy a valóság megkerülhetetlen, a realizmus csak ideig-óráig megúszható, noha a mű, azt hiszem, mindent megtett, hogy formának láttassa magát. Sári B. László nemrég megjelent tanulmányában azt állítja, hogy az amerikai posztmodern írói (Pynchon vagy DeLillo), alkalmazkodva a megváltozó kulturális éghajlathoz, újabb műveikben túlléptek önnön posztmodernizmusukon.¹⁶ A magyar posztmodern legjelentősebb szerzője, Esterházy Péter, nekem – az *Estire* és az *Egyszerű történet* két darabjára gondolva – úgy tűnik, épp fordítva járt el: válaszul az új tematikus irodalomra (ő maga nevezte így) kitarított saját metafikciós-kombinatorikus, többértelműsége törekvő prózaírói gyakorlatok mellett.¹⁷

Az elmúlt tíz-tizenöt év új realista vagy tematikus prózaírása nem egységes irányzat, inkább többféle írói program gyűjtőneve. Mintha az irodalomban is hasonló változás következett volna be, mint az irodalomtudományban (legalábbis David E. Wellbery szerint): a kidolgozott elméleteket követő kutatásokat felváltották a „tematikus ködfoltok” köré szerveződők.¹⁸ A kortárs prózaírás jellegzetes „tematikus ködfoltjai” a következők: a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása (Závada Pál regényeiben, például az *Idegen testiünkben*, Zoltán Gábor *Orgiájában*); a sajátosan női tapasztalat megjelenítése (például Tóth Krisztina *Vonalkód*-ciklusában); a testi, érzéki, fiziológiai-lelki tapasztalat irodalommá alakítása (leginkább Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című monumentális művében); különös egyéni vagy kiscsoport-identitások feltárása (például Kiss Tibor Noé *Inkognitó* című könyvében); a hétköznapi én narratív önelemzése (ami talán autofikció, talán elvallo-másosodott regény, például Kun Árpád *Megint hazavárunk* című alkotásában); a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele (a már említett *Nincstelenekben*, *A harmadik hídban*).¹⁹

Újra hangsúlyoznám azonban, hogy ugyanazon időszakban, amikor a felsorolt alkotások megjelentek, közzétettek magyarul jelentős posztmodernnek, órealistának, mágikus realistának stb. nevezhető írásműveket is: például ugyanekkor került az olvasók kezébe Parti Nagy Lajos *Fülkefor*-sorozata, *A rög gyermekei*-trilógia és a *Virágzabálók* is.²⁰ E tizenegy-néhány év során számos mű készült, amelyeknek a szerzője (különbé arányban) vegyítette a posztmodern,

¹⁶ SÁRI B. László, „Mi jön a posztmodern után? Előtanulmány a kortárs amerikai posztmodern regények kutatásához”, *Literatura* 44, 1. sz. (2018): 91–102, 102.

¹⁷ A szerzőről összefoglalóan: TAKÁTS József, „A gyűjtőlencse”, *Kalligram* 26, 9. sz. (2017): 74–79.

¹⁸ David E. WELLBERY, „Irodalomtudomány. Személyes észrevételek”, fordította KERESZTES Balázs, *Kalligram* 26, 7–8. sz. (2017): 36–41, 40.

¹⁹ Nem szokás összetartozónak tekinteni őket, mégis, a szegénységtéma áttelienes párja a „dologtalan osztályt” színre vivő irodalom, például Térey János *Protokollja*, és más művei.

²⁰ Oravecz Imre trilógiájáról szóló bírálatomban írtam arról, miben látom ó- és újrealizmus eltérését: TAKÁTS József, „A rög gyermekei a mai kultúrában”, *Jelenkor* 61, 7–8. sz. (2018): 853. Realizmusból, persze, többféle van.

realista vagy mágikus realista írásmódot: ilyen például a *Boldog Észak*, a *VS* vagy az *Omerta*. Vannak jelentős szerzők, művek, akik/amelyek esetében egyáltalán nem világos, érdemes-e besorolnunk őket valamely ismert rendezőfogalom alá. Nagyobb léptékű (az egyes művek értékelését meghaladó távlatú) kritikai leírásainkban általában kénytelenek vagyunk ilyesféle rendezőfogalmakat alkalmazni, de nem szabad elfeledkeznünk róla, hogy ezek pusztán segédeszközök, amelyek arra szolgálnak, hogy érthetővé tegyék műveknek, formáknak, észjárásoknak egymáshoz, az olvasókhoz, az irodalmi intézményekhez való dinamikus viszonyát.

Rálelhetünk-e a jelen irodalom értelmezését segítő magyarázó modellekre hasonló korábbi vagy párhuzamos irodalmi átrendeződések leírásaiban?²¹ Malcolm Cowley, a 20. század közepének ismert amerikai kritikusa, így magyarázta, miért különbözik oly nagymértékben az 1930-as évek amerikai irodalma a megelőző, s a rákövetkező időszakétól: „Ahogy a nemzedékek tíz-tizenöt évenként egymás nyomdokaiba lépnek, mintha kitarulkozó és begombolkozó kedv váltakozna, a kitekintés társadalmi ellentétekre és a betekintés az írói meghasonlottságba [...]”.²² A nemzedéki magyarázat (az irodalmi változás egyik kézenfekvő, régi modellje) komoly szerepet kapott a posztmodern magyar lírai költészettől való elfordulás értelmezésében,²³ az elbeszélőpróza változásainak felmérésében jóval kisebbet. Befelé (az írói problémák felé), illetve kifelé (a társadalmi ellentétek felé) fordulás dinamikáját viszont fel lehet fedezni a metafikciós-kombinatorikus prózától az új realizmus felé tartó elmozdulásban. Cowley e váltakozást az irodalom természetes jellemzőjének tekintette, az emberi szív pulzálásához hasonlította, azt sugallva, lehetséges, hogy az irodalom kifelé vagy befelé fordulásának váltakozása az irodalom rendes mozgásformája.

Amikor 2014-ben megjelent Raffaele Donnarumma kötete, az *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, irodalmi blogján Romano Luperini, tekintélyes olasz kritikus, nem melleleg a *La fine del postmoderno* című könyv (2005) szerzője, tömören összefoglalta, hogyan jellemzi az új elemzés a posztmodern és a hipermodern időszakok kettőseit.

²¹ Korábbi tanulmányomban a harmincas évek magyar „hétköznapi/csoadék” kritikai diskurzusának negyvenes évekbeli realista visszavonását állítottam párhuzamba a mai átrendeződéssel: TAKÁTS József, „Távoli tükrök”, in TAKÁTS József, *Elmozdulások. Irodalomkritika* (Budapest: Osiris Könyvkiadó, 2016), 243–261.

²² MALCOLM COWLEY, „Az 1930-as évek – hitvallás és művek”, in MALCOLM COWLEY, *Az eltört idő. Fejezetek az amerikai irodalom történetéből*, fordította Kiss Zsuzsa (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986), 200.

²³ Lásd erről legújabban a *Műút* folyóirat *Kritikus tanulságok 1–14.* című vitáját, amelynek kiindulópontja Mohácsi Balázs bírálata volt Parti Nagy Lajos *Létfűfő* című kötetéről: ZELEI Dávid, „Kritikus tanulságok. Hozzászólás a Mohácsi–Lapis vitához”, in *Műút portál*, hozzáférés: www.muut.hu/archivum/tag/kritikusvita.

Az elsőt eklektikusság, idézetek, metaírodalmiság, ironia, vidám nihilizmus, manierizmus, fehér paródiaként értett pastiche, a világnak, mint szövegnek az eszméje jellemzi, a második [mármint a hipermodern] helyreállítása a realizmus és a modernizmus inspirálta poétikának, civil részvételt sürgető kérdés, és harciasság (bár új típusú, a múltbeli ideológiáitól és pártostól eltérő). Ezzel az általános leírással teljesen egyetértek.²⁴

Luperini csak kollégája korszakolását vitatta: Donnarumma 1965 és 1995 között a posztmodern időszakát, Luperini szerint 1973 előtt nemigen lehet posztmodern olasz irodalomról beszélni. Az olasz fejlemények párhuzamosnak tűnnek az itteniekkel, arra viszont nem áll rá a kezem, hogy a Gilles Lipovetskytől kölcsönzött hipermodernitás fogalmát a magyar társadalomra alkalmazzam.

Vannak írók, kritikusok, akikben kételyek fogalmazódnak meg, mennyiben új az új realizmus? Hosszabban idézek egy Krasznahorkai Lászlóval készült interjúból; a kérdező Kőríz Imre volt:

A posztmodern fogalmán, amivel az ön könyveit is összefüggésbe hozzák, egyes fiatalok csak fanyalognak, miközben megnőtt az érdeklődés egyfajta tematikus és stílári értelemben egyaránt komoly, sőt komor irodalom iránt, ami szintén nem idegen öntől. A skála végén az „újrealizmus” van, a nyomorpornónak nevezett jelenség pedig már le is lóg róla. Hogy értékeli mindezt?

Krasznahorkai a válaszában leszögezte, hogy a posztmodern korszak már elég régen letűnt, s jó lenne, ha létezne a szegénységre reflektáló újrealizmus: „ha ez újra megjelenne a magyar irodalomban, nem sokkal Tar Sándor elhunytá után, azt csak üdvözölni lehetne”.

De a folyamatban veszélyt is látok. Elhűlve figyelem, hogy megjelennek és rendkívül sikeresek olyan, a magaskultúra ormain dicsőített prózai művek, amelyek világa egyszerűen úgy tekint az egész 20. századi irodalomra, mintha az nem is létezett volna. Nem értem, hogy lehet újra ugyanúgy írni, mintha nem lett volna Joyce vagy Kafka, vagy mondjuk Krúdy Gyula. Fennáll a veszélye, hogy amit ön újrealizmusként mint újdonságot érzékel, az csak realizmus minden újdonság nélkül [...]²⁵

²⁴ Romano LUPERINI, *Su Ipermodernità di Raffaele Donnarumma*, hozzáférés: 2018. 11. 09., <https://www.laletteraturaenoi.it/index.php/interpretazione-e-noi/292-su-ipermodernita%C3%A0-di-raffaele-donnarumma.html>.

²⁵ KŐRIZ Imre és KRASZNAHORKAI László, „Nem vagyunk fölkészülve a valóságra.”, *Magyar Narancs*, hozzáférés: 2016. 09. 15., <https://magyarnarancs.hu/konyv/nem-vagyunk-folkeszulve-a-valosagra-100815>.

Kőríz Imre becsempészte a mondataiba az „új komolyság” fogalmát, amely ugyan a posztmodernről elforduló irodalom prózakritikájában nem, lírakritikájában azonban kulcsszerepet kapott. A kifejezés 2005-től tartó karrierjétől (megint egy fogalom, amely a pályafutását valamely könyv fülén kezdte, ezúttal Báthori Csaba verseskötetén) máig tart, mint a lábjegyzetben már hivatkozott *Műút*-vita is mutatja. A kérdés, amely e lírakritikai vitában és Krasznahorkai válaszában is megfogalmazódott, hogy a költészeti „új komolyság” és az elbeszélőpróza új realizmusa csupán tematikus újdonsággal (viszonylagos újdonsággal) szolgál-e, vagy formaiakkal, poétikaikkal is? Szerintem nem biztos, hogy érdemes kiélezní ezt az ellentétet. Az irodalomban a tematikus átrendeződések éppoly fontosak, mint a formaiak. E kettő elválasztása maga is kétséges: a tematikus elmozdulások formaiakat eredményeznek, és viszont. Ha a mai új realizmus valóban csupán a régi felújítása (Luperini szavával: helyreállítása) volna, az még nem jelentené, hogy emiatt másodrendű irodalom.

Talán megint érdemes az irodalomtudomány helyzetével való párhuzamra hivatkozni. Hans Ulrich Gumbrecht tízes évekbeli előadásaiban, többek közt budapestiekben is, arra a következtetésre jutott, hogy az irodalomelmélet újabb és újabb paradigmákat kidolgozó lendülete kifulladásra áll: „az elmúlt húsz évben semmi új nem történt ezen a területen”. A mai irodalomtudós számára viszont rendelkezésre áll „az összes elmélet, amelyet durván negyven év alatt, 1950 és 1990 között dolgoztak ki. Mind kéznél van, mint egy eszköztár, mint egy horizont, amelyről választhatunk, de nagyon nehéz lenne megmondani, melyik is igazán korszerű.”²⁶ Lehetséges, hogy hasonló helyzet alakult ki a prózairodalomban is (a posztmodern után): a mai író is választhat, hogy műveiben az ó- vagy újrealista, a minimalista, a szürrealista, a mágikus realista, a groteszk, a posztmodern stb. írásmód eljárásaival él-e.

Gyanakodhatunk ugyanakkor (én legalábbis gyanakszom), hogy talán nem is az új realista átrendeződés a legfontosabb változása hosszabb távú folyamatként a kortárs irodalomnak, hanem a popkulturális műfajok hatása olvasókra, írókra, értelmezőkre. M. Nagy Miklós nemrég rezignáltnak, szatirikusan jegyezte meg egyik bírálatában, hogy az oly népszerű mai nemzetközi irodalmi trend, az autofikció csak „alig-alig csörgedező patak a mainstreamben [...] a zánertrendek folyamai mellett (fantasy, ezoterika, posztapokaliptika, neopornó, pszichothriller, zombis, angyalos, konteós, chicklit, férfichicklit és a többi)”.²⁷ Kritikusok, akik e popkulturális eredetű műfajok magas irodalmi/egyetemi legitimációján munkálkodnak, nyilvánvalóan maguk mögött érezhetik a fiatalabb generációknak az idősebbekétől lényegesen eltérő kulturális érdeklődését. Könnyen lehet, hogy ma az elkötelezettség, a „modernnek kell lenni mindenestül” lelkesedése nem is az új

²⁶ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, fordította NEMESKÉRI LUCA, LÉNÁRT Tamás, VINCZE Ferenc, VÁSÁRI Melinda (Budapest: Kijarat Kiadó, 2013), 42.

²⁷ M. NAGY Miklós, „Egy páratlan regény, Lydia Davis: *A történet vége*”, *Jelenkor* 61, 7–8. sz. (2018): 903.

realizmus mellett kiálló kritikusokat jellemzi igazán, hanem a popkultúra műfajainak a magas kultúra intézményeiben foglalkoztatott híveit.

A realista, a tematikus vagy a történetmesélésre épülő széppróza visszatérése piaci kihívásokra adott felelet is. Két évtizeddel ezelőtt sok író törekedett arra, hogy Mr. Difficulttá váljon, ma sokan arra törekszenek, hogy Mr. vagy Ms. Lighttá legyenek²⁸ – legalábbis ami a formát, a nyelvezetet, a stílust illeti. Mert a témák nagyon is súlyosak: egyéni és csoportidentitások, traumák tárulnak fel műveikben – hétköznapiak és történelmieket, nemiek és nemzetiek. Az új tematikus próza olykor éppoly „nehéz” alkotásokat eredményez, noha más módon, mint a posztmodern; olykor viszont alkalmazkodik a hitelesség, a valóság, az én-feltárulkozás, a szembenézés új realista elvárásaihoz, gyakran az őszinteség vélt igemódjában, egyes szám első személyben, elvallomásosodó regény- és novellafajtát hozva létre. Az új realizmus legjobb alkotóinak néha tiltakoznia kell, ha felvetik nekik, hogy a művük végre túllépett a posztmodernen; hogy szövegük végre igazán személyessé lett. Zoltán Gábor nemrég leszögezte, hogy az írásmódja épít a posztmodern elődökére;²⁹ Szvoren Edina hangsúlyozta, hogy elszemélytelenítéssel dolgozik, s novelláiban az én „a szórendjeiben, az asszociációtipusaiban, a ritmusaiban, a mellékmondatok rendjében” lelhető fel.³⁰ Írók, akik tudják, miféle szakmai folytonosság részesei.

EGYÉB HIVATKOZÁSOK

- BODOR Ádám. *Sinistra körzet*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1992.
- BORBÉLY Szilárd. *Nincstelenek*. Budapest, Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2013.
- CAPOTE, Truman. *Hidegvérrel*. Fordította SZÍJGYÁRTÓ László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1967.
- DARVASI László. *Virágzabálók*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2009.
- DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 2014.
- ESTERHÁZY Péter. *Termelési regény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1979.
- ESTERHÁZY Péter. *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986.
- ESTERHÁZY Péter. *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2014.
- ESTERHÁZY Péter. *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2000.
- ESTERHÁZY Péter. *Javított kiadás*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2002.
- ESTERHÁZY Péter. *Esti*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2010.
- GARACZI László. *Mintha élnél. Egy leműr vallomásai 1*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1995.

²⁸ Vesd össze Jonathan FRANZEN, „Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható könyvek problémája”, fordította SÁRI B. László, *Jelenkor* 60, 7–8. sz. (2017): 822–836.

²⁹ KLING József és ZOLTÁN Gábor, „Nincs katarzis”, *Magyar Narancs* 30, 23. sz. (2018. jún. 7.): V–VII.

³⁰ MARKÓ Anita és SZVOREN Edina, „Nem nevetős, hanem halkan horkantgatós”, *Magyar Narancs* 30, 23. sz. (2018. jún. 7.): XII–XIV, XII.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Száz év magány*. Fordította SZÉKÁCS Vera. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1971.
- KERESZTURY Tibor. *A készlet erejéig*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2012.
- KERTÉSZ Imre. *Sorstalanság*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- KISS Tibor Noé. *Inkognitó*. Pécs: Alexandra Kiadó, 2010.
- „Kritikus tanulságok”. *Műút*. Hozzáférés: 2018. 11. 09., <http://www.muut.hu/archivum/tag/kritikusvita>.
- KUKORELLY Endre. *TündérVölgy*. Budapest, Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003.
- KUN Árpád. *Megint hazavárunk*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2016.
- KUN Árpád. *Boldog Észak*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2014.
- LUPERINI, Romano. *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida Editori, 2005.
- MÁRTON László. *Árnyas főutca*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- NABOKOV, Vladimir. *Meghívás kivégzésre*. Fordította BRATKA László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1991.
- NÁDAS Péter. *Párhuzamos történetek*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005.
- NÉMETH GÁBOR. *Zsidó vagy?*. Budapest, Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004.
- NÉMETH Zoltán. *A posztmodern magyar irodalom hármass stratégiaja*. Pozsony: Kalligram Kiadó, 2012.
- ORAVECZ Imre. *Ondrok gödre*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2007.
- ORAVECZ Imre. *Kaliforniai fürj*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2013.
- ORAVECZ Imre. *Ókontri (A rögz gyermekei III.)*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2018.
- PARTI NAGY Lajos. *Fülkefor és vidéke. Magyar mesék*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2012.
- PARTI NAGY Lajos. *Létfüfé*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2017.
- PYNCHON, Thomas. *A 49-es tétel kiáltása*. Fordította SZÉKY János. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2007.
- RAKOVSZKY Zsuzsa. *VS*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2011.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *A rádiók*. Fordította: FARKAS Márta. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.
- SZILASI László. *A harmadik híd*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2014.
- TÉREY János. *Protokoll*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2010.
- THACKERAY, William Makepeace. *Henry Esmond története*. Fordította VAS István. Budapest: Helikon Kiadó, 1975.
- TOLSZTOJ, Lev. *Anna Karenina*. Fordította NÉMETH László. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1951.
- TOMPA Andrea. *Omerta. Hallgatások könyve*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2017.
- TÓTH Krisztina. *Akvárium*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013.
- TÓTH Krisztina. *Vonalkód. Tizenöt történet*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2006.
- ZÁVADA Pál. *Idegen testünk*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2008.
- ZÁVADA Pál. *Jadviga párnája*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1997.
- ZOLTÁN GÁBOR. *Orgia*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2016.

KÖNYVEK

Petr KYLOUŠEK, Andrea TUREKOVÁ (sous la dir. de), *L'animal et l'animalité* (Bratislava: Revue des Sciences Humaines, Ostium № 2., 2018), 225.

Ebben a Pozsonyban kiadott, francia nyelvű tematikus kötetben tizenhét tanulmányt olvashatunk, amelyek mindegyike valamilyen módon kapcsolódik az állathoz (*animal*), az állati lét- és viselkedésmódhoz (*animalité*): az utóbbi időben – erre az előszóban az egyik szerkesztő, Petr Kylaoušek is felhívja a figyelmet – a filozófusokat, nyelvészeket, pszichológusokat, irodalomárokat, jogászokat, a művészetelmélet szakembereit és más társadalomtudósokat egyre mélyebben foglalkoztatják az állatokkal, az állatvilággal, az állati létmóddal kapcsolatos kérdések és problémák (2015 májusában egy Bordeaux-ban rendezett nemzetközi konferencia egyetlen témája például a majom volt). Az állat mint kutatási és érdeklődési téma persze nem új keletű: a nyugati kultúrában, művészetekben, filozófiában a kezdetektől fogva – már Platónnál és Arisztotelésznél is – jelen van. A 17. században és a felvilágosodás korában az állat és az állati lét megközelítései sokszínűvé válnak. Descartes nézetei az állati és emberi nyelv különbségeiről közismertek és ma is érvényesek. Míg a 18. század materialista filozófusai (elsősorban Diderot és La Mettrie) tagadnak bárminemű lényeges különbséget ember és állat között, mások (Rousseau nyomán) a köztük lévő alapvető különbségekből – ilyen elsősorban a nyelv – indulnak ki, és az állatokon keresztül igyekeznek jobban megérteni az emberi természet sajátosságait. Ezt a sokszínűséget jól tükrözik a kötet – francia, magyar, cseh és szlovák szerzők által írt – tanulmányai, amelyek több nagy tematikai csoportra oszthatók.

Az első ilyen csoportba sorolhatók a téma filozófiai és pszichológiai oldalát elemző tanulmányok. Ezek közül talán a legmélyrehatóbb Josef Fulka a „vad” gyerekekről (*enfants sauvages*) írott nyitó tanulmánya, akik kapcsán a szerző eljut az

emberi természet, az emberi lét- és viselkedésmód alapvető kérdéseinek újra-feltevéséig. De az állatok számos irodalmi műben is fontos szerephez jutnak: ez a megközelítés képezi az alapját a kötet második nagy tanulmánycsoportjának. Nincs módunk itt az egyes szerzőknek és írásaik címének még a tételes felsorolására sem, csupán a főbb témákat említjük meg. Az ebbe a csoportba sorolható tanulmányok szerzői különböző állatok szerepét és funkcióját vizsgálják Rétif de la Bretonne, Crébillon, Zola, Balzac, Victor Hugo, Karine Tuil, Joy Sorman és más írók műveiben, sőt egy cseh kutató még az afrikai frankofón irodalmakra is kiterjeszti vizsgálódásait. Tudvalévő, hogy bizonyos állatok sokszor szerepelnek a festők képein is, és ennek általában valami oka van: az állatok a festményeken soha nem csupán pusztán biodíszletek. Az állatokat, az állati létmódot művészetelméleti (elsősorban festészeti) megközelítésben tárgyaló írások majmok, kutyák, egzotikus madarak és egyéb állatok szerepét, funkcióját vizsgálják Watteau, Greuze és más festők képein. Egy francia szerző – képekkel gazdagon illusztrált – írása a szürrealista bestiárium szimbolikáját elemzi. A negyedik csoportba sorolhatjuk az állat témáját irodalomelméleti, nyelvészeti, mitológiai és történeti szempontból feldolgozó tanulmányokat. Ezekben a szerzők olyan problémákat elemeznek, mint a különböző kultúrák állatszimbolikája, az állatokkal kapcsolatos metaforák, allegóriák, idiómák története és kialakulása, a hozzájuk kapcsolódó konnotatív képzeletvilág kialakulásának létrejötte és hasonlók. Végül szerepel néhány olyan írás is a kötetben, amely a fenti három megközelítésmód egyikebe sem illeszthető bele: ilyen például az ember és a rovarok egymáshoz való viszonya (a rettegéstől a megszokásig), az állatok jogainak problémája, vagy a rendőrkutyák szagfelismerő szerepének felhasználása a rendőrségi nyomozó munkában. Érdekes, hogy a „hagyományos”, megszokott állatokon (majom, papagáj, kutya, macska, ló, oroszlán stb.) kívül farkasok, párducok, medvék, tehenek, sasok, kígyók, szamarak,

baglyok, sőt rovarok is felbukkannak a kötetben. Egy francia szerző például *Nietzsche és a tehenek* címmel írt cikket a kötetbe, kimutatva a tehenekkel kapcsolatos szavak, kifejezések és metaforák (csordaszellem, kérődzés, ösztönösség, erő, jelenben való élés, kifejezéstelen tekintet, bámulás, közömbösség stb.) tudatos használatát a német filozófus műveiben.

A kötet tanulmányaiban a tematikai sokszínűség mellett közös vonásokat is felfedezhetünk. Szinte mindegyikükben előkerülnek olyan – alapvetően filozófiai, tehát újra és újra feltett, de lényegében megválaszolhatatlan – kérdések, mint hogy milyen antropológiai megfontolások alapján tekinthetünk egy élőlényt embernek, mi-
ben térnek el az állatok az emberektől, meghatározható-e, hol végződik az állat és hol kezdődik az ember, mi az állatok szerepe, funkciója a különböző műalkotásokban, milyen tanulságokkal szolgálhat az emberek számára az állatok viselkedésének megfigyelése, és talán a legfontosabb: alapvetően milyen természetű az ember, ez az „animal rational”? A kötet tanulmányozása nemcsak tartalmilag, de módszertani szempontból is hasznos lehet a tudósok, kutatók, szakemberek, vagy a téma iránt érdeklődő egyetemi hallgatók számára.

ALBERT SÁNDOR

Laurent VIGNAT, Antonin Artaud, Le visionnaire hurlant (Párizs: Éditions du Jasmin, 2018), 251.

Hetven évvel ezelőtt, 1948. március 4-én hunyt el Antonin Artaud, a 20. századi francia irodalom és színház kiemelkedő alakja. Ez alkalmából jelent meg 2018 februárjában Laurent Vignat író és irodalomtanár Artaud-ról szóló életrajza, az *Antonin Artaud. Az üvöltő látnok* című könyv, a Jasmin Kiadó művészeket és írókat bemutató *Életjelek* sorozatában.

Artaud-ról nehéz életrajzi könyvet írni. Sokan írtak már kitűnő könyveket, tanulmányokat életéről és főként életművéről, így nehezen kerülhető el az ismétlés. Annak, aki Artaud életrajzá-
nak megírására vállalkozik, azzal is tisztában kell lennie, hogy teljességgel elválaszthatatlanok a művei (versek, forgatókönyvek, esszék, grafikák)

az élettől, a különböző alkotói korszakoktól, így nem elegendő életrajzot írni, a műveket is be kell mutatni – két műfajt, az életrajzírást és a műelemzést kell ötvözni.

Vignat-nak sikerül azonban elkerülnie az ismétlés csapdáját, és a két különböző műfajt is jól ötvözi egymással. Mi a siker titka? Egyrészt az, hogy a korábbi életrajzíróktól eltérően, regényes életrajzot ír: Artaud izgalmas életét, majd tragikus sorsát regényes formában ábrázolja. Ez részben azt jelenti, hogy azokat az epizódokat, amelyekről levelek és visszaemlékezések híján nagyon kevés tudással rendelkezünk (például a tarahumara indiánoknál tett látogatását, az írországi utazást vagy az elmeegógyintézetekben eltöltött első éveket), a költői képzelet erejével és segítségével teszi még izgalmasabbá és plasztikusabbá.

A fő forrás természetesen számára is Artaud életműve és levelezése. A bibliográfia és maga az életrajz is arról tanúskodik, hogy felhasználja más neves Artaud-kutatók életrajzi műveit is: Evelynne Grossmannak a Gallimard Kiadónál 2006-ban megjelent *Antonin Artaud. A test lázadója* című kiváló életrajzát vagy Florence de Mèredieu életrajzi köteteit. A hangsúly azonban máshová helyeződik. Mint ahogy azt a könyv – véleményem szerint kissé patetikus és túlzó – alcíme, *Az üvöltő látnok* is sejtetni engedi, Vignat a sokoldalú, tehetséges költő és író üzenetének, művészeti ars poétikájának újító, forradalmi és máig is aktuális jellegére helyezi a hangsúlyt. Artaud (a hangosfilm elterjedésekor) elsők között írt a „film korai öregségéről”; *A kagyló és a lelkész* című forgatókönyve tekinthető az első szürrealista forgatókönyvnek, és a színházművészet teljes megújítására tett kísérlete ma is aktuális és nagy hatással volt az európai és amerikai avantgárd színházra. Továbbá elsők között ítélte el az európai gyarmatosítást, „a fehérek örök árulását”, megkérdőjelezte a 20. századi totalitárius rendszerek ideológiáját, nem nézte jó szemmel a kapitalizmus produktivista szemléletmódját – a szerző szerint az altermondialista mozgalom egyik előfutárának is tekinthető. Ezekon kívül kilenc év elmeegógyintézetben való tartózkodás után, ő volt az, aki az elsők között lázadt fel a pszichiai módszerek, elsősorban az elektrosokk-terápia ellen. Artaud életműve a művészet minden területén forradalminak tekinthető: nem csak a színházban, hanem a költészetben és az esszéírás

műfajában is. Vignat szerint Artaud hangja és üzenete soha nem volt még annyira aktuális, mint bizonytalan korunkban.

Életrajzról lévén szó, a szerző részletesen ír Artaud édesanyjához és első nagy szerelméhez, Génica Athanasiou-hoz fűződő viszonyáról, valamint konfliktusokkal, vitákkal teli, szenvedélyes és meghatározó barátságairól. Ezeknek a barátságoknak a tükrében rajzolódik ki Artaud élete, a húszas-harmincas évek, majd a háború utáni pezsgő, párizsi irodalmi élet, amelyben ő is fontos szerepet játszott. Vignat többek között bemutatja Artaud-nak számos kortárs művésszel vagy íróval való barátságát. A lista nagyon hosszú, csak néhány név a sok közül, akik mindig kiálltak mellette: Arthur Adamov, Robert Desnos, Jean Paulhan, Anaïs Nin, Roger Blin, Balthus, Jean Dubuffet, Picasso vagy Jacques Prevel. Számomra a könyv legérdekesebb fejezetei azok, amelyek a költő művészeti életben betöltött szerepéről szólnak, a korszak bemutatását pedig a nagyszámú levelezés ügyes és alapos feldolgozása teszi hitelessé és szemléletessé.

A könyv tizenhét fejezetből áll, mindegyik fejezet címe egy Artaud idézet, amely jól foglalja össze az adott időszak vagy alkotói korszak céljait és terveit, sikereit és kudarcait, valamint a költő lelki és egészségi állapotát egészen a gyermekkortól az 1948 márciusában bekövetkezett haláláig. A könyvhöz Serge Malausséna, Artaud unokaöccse és jogutódja írt előszót. A kötet végén található válogatott bibliográfia a legújabb kutatásokat is magában foglalja.

Laurent Vignat regényes Artaud életrajza olvasmányos és izgalmas mű, amely egyszerű, klasszikus francia nyelven íródott, ugyanakkor költői és lírai betétekben is bővelkedik. Tudós felkészültségről is árulkodik, és még az irodalom iránt érdeklődő szakemberek számára is tud újat mondani.

SCHNELLER DÓRA

BALOGH Magdolna, Rabul ejtett értelmek
(Budapest: Balassi Kiadó, 2017), 325.

Balogh Magdolna tanulmánykötetének címét egyértelműen a lengyel Nobel-díjas író, Czesław Miłosz *A rabul ejtett értelem* esszéjéből inspirálta.

Miłosz e művében, amely 1951-ben, már az emigrációban íródott, az általa Centrumként emlegetett elnyomó hatalom (tehát a Szovjetunió) ejti rabul az értelmet (a csatlós országokét) – és mivel Balogh Magdolna is közép- és kelet-európai irodalmakat vonultat fel könyvében (ráadásul szintúgy jórészt a kommunista érából), elég egyértelműnek tűnik, hogy ugyanolyan típusú „rabul ejtésről” van szó.

Így jutunk el az első problémafelvetésig, mégpedig a Közép-Európa, közép-európaiság kérdésköréig. A szerző ezt *A hivatásos komparatista* című bevezető tanulmányban találóan és óvatosan „sajátos kulturális jelenségegyüttesnek” nevezi – amivel rá is mutat, mennyi gond van ezzel a fogalommal. Mi is ez a régió, kik is az itt élő emberek, mi alapján határozható(k) meg, illetve valójában létező hely és fogalom-e, valóban van-e egy jól elhatárolható, középnek nevezhető zóna a Nyugat és a Kelet között? Balogh Magdolna sokakkal ellentétben nem a geopolitikára helyezi hangsúlyt, hanem „bonyolult kommunikációs folyamatként” tekint a kérdésre, azt emeli ki, hogy e fogalom a kulturális kommunikáció egy (elég fontos) része. Vagy része volt, hiszen a későbbiekben már a fogalom elhalásáról beszél.

Az a kérdés is felvetődik, hogy ki is, mi is a közép-európai komparatista és komparatisztika. A szerző ezt a nyelv felől közelíti meg, kitér arra, hogy ha valaki közép-európai komparatistaként definiálja önmagát, annak a térség minél több – ha nem az összes – nyelvét ismernie kellene. Kétségtelen, hogy valóban ez lenne az igazán profi komparatisztika, de ugyanakkor irreális is volna az ilyen elvárás. Balogh Magdolna is beletörődik, hogy – bár több, és nem csak közép-európai nyelven – olvas és ír, vannak olyan nyelvek, melyek irodalmát csak fordításokból ismerheti meg.

Így elkerülhetetlennek látszik, hogy előkerüljön a fordítások, illetve a fordításkritika kérdése. Az, hogy Balogh Magdolna ezt a problémakört is érinti, azért is figyelemreméltó, mert napjainkban mintha kiveszőben lenne a fordításkritika – egyébként nyilvánvalóan elég kényes – műfaja. A *Rabul ejtett értelmek* kötetben két lengyel mű fordítása lett a vizsgálat tárgya, ami érthető is, hiszen az ember csak olyan szövegek fordításáról tud nyilatkozni, amelyek eredetijének nyelvét is bírja. Az egyik ilyen Czesław Miłosztól *A lengyel irodalom története* című írása, a másik

pedig Adam Mickiewicz *Ősökje*. Míg az utóbbi fordításával meg van elégedve a szerző, előbbiről már negatívabb véleménnyel van, amit egyrészt azzal indokol, hogy a könyv eredetileg angolul íródott, a magyar fordítás pedig a lengyel változathoz készült, másrészt hosszú és érthetetlen mondatokra hivatkozik – a felhozott példák ezt azonban nem igazán támasztják alá. A fordítások elemzése ugyanakkor csak apró szegmensei egy-egy tanulmánynak, nem ezeken van a hangsúly.

Ami a tartalmi felosztást illeti, az író a kötet első felét leginkább a lengyeleknek és az oroszoknak szenteli, majd ezt követi egy, a szocreál kutatásaiból származó rész (*Mire tanít ma a szocreál* – itt találunk magyar vonatkozásokat is), végül a címet inspiráló Czesław Miłosz esszéjének elemzésével zárul a könyv. Az egyes részek között nem mindig fedezhető fel szoros koherencia. A szerző részletesen foglalkozik Miłosz emigrációjával is, tulajdonképpen az emigráns portréját kívánja megfesteni. A kommunista érában jelentős emigrációs hullám figyelhető meg a lengyel szellemi elit köreiben, és Miłosz ennek valójában az egyik legfontosabb alakja, akinek munkásságát mindenképpen érdemes és szükséges ebből a szempontból is görcső alá venni. A tanulmánykötet újítása abban áll, hogy nem csak az egyes író, értelmiségi emigrációját vizsgálja, hanem külön fejezetet is szentel az emigráció kultúrtörténetének (*Az emigráció kultúrtörténeti dimenziói*). Ezzel pedig mindenképpen biztosítja a szükséges háttér-információkat az olvasónak. További érdekesség, hogy az emigráns Miłoszt az orosz emigráció egyik legismertebb figurájával, Joszif Brodskijjal állítja párhuzamba (vagy ellentétbe), és így kettős portrét tár elénk a két emigráns-óriásról.

A szerző egyébként is olyan írókat vonultat fel, akik valamilyen módon „kívülállók”, emigránsok, számkivetettek, akik a maguk korában saját hazájukban nem boldogulhattak. A legtöbbjükből viszont a későbbiekben ismert írók lettek, akik sokszor nem hogy részeivé, hanem alkotóivá váltak a kánonnak. Miłosz és Brodskij mellett ilyen jelentős személyiségek a lengyel származású regényíró, Joseph Conrad, a galíciai, zsidó származású lengyel író és képzőművész Bruno Schulz, vagy a 19. század egyik legfontosabb lengyel írója, Adam Mickiewicz. A kötetben szerepel (a talán közép-európai kultúrával foglalkozó

körökben is alig ismert) Hauser Arnold, filozófus, kultúrtörténész. A lengyel irodalomtörténetnek pedig amúgy is fontos fejezetét képezi az emigráció irodalma.

Ha lengyel kultúráról vagy irodalomról van szó, általában nem lehet figyelmen kívül hagyni az oroszokat, az Orosz, majd a Szovjet Birodalmat. Ez a problémakör jelenik meg a kötet *Oroszország képe Mickiewicz Ősökjében* című fejezetében. A szerző itt kiemeli, hogy a műből olyan kép rajzolódik ki Oroszországról, amely az egész korabeli lengyel gondolkodásmódot tükrözi az oroszokról, illetve amely a 20. században sem veszít érvényéből. Ezzel egyet is lehet érteni, hiszen az irodalom gyakran fontos eszköz abban, hogy egy adott nép szemében milyen kép alakul ki egy másik népről.

A továbbiakban a nosztalgia kérdése, illetve ezzel kapcsolatban a rendszerváltás utáni lengyel irodalom egyik jelentős irányzata kerül a szerző figyelmének középpontjába (*Nosztalgia és emlékezés a kortárs lengyel regényekben*). Balogh Magdolna a szélesebb körben is ismert keletnémet *Ostalgie*-vel vagy a posztjugoszláv nosztalgiával állítja párhuzamba a lengyel irodalomtörténetben „kis hazák irodalmaként” emlegetett trendet, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy hiába divatos napjainkban a múltidézés, az idesorolható jelenségek, irányzatok nagyon is különböznek egymástól. A lengyel nosztalgikus irodalomban, a „kis hazák” irodalmában ez a szűkebb haza mindig egy rendkívül fontos helyet jelöl, az emlékek világát, amely idilli maradt, amelyet nem rágott meg az idő vasfoga. Helyesen állapítja meg Balogh Magdolna, hogy e mögött az irodalom mögött mindig ott rejtőznek a 20. század traumái, illetve felhívja a figyelmet, hogy meg kell különböztetni az idősebb, háború előtti generációt a háború után születettektől. Utóbbiak olyan korban születtek, amikor csak nagyon keveset tudhattak környezetük múltjáról, ők ezt a „kis hazát” leginkább csak elmondásból ismerték.

Az irodalmi vizsgálódások mögött (vagy mellett) pedig mindig ott van a társadalmi vagy tudományos háttér, ami sokat segít az eligazodásban, az irodalmi művek kontextualizálásában.

NÉMETH ORSOLYA

Klaus WEISSENBARGER, Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa im NS-Exil, Verkannte Formen literarischer Identitätsbestätigung, Bd. 260 (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017), 570.

A szerző, aki több évtizede foglalkozik műfajelméleti kérdésekkel, azért látta indokoltnak e könyv megírását, mert megítélése szerint az irodalomtudomány képviselői a nem-fikcionális széppróza irodalmisága iránt csekély érdeklődést mutattak, és ezért a legtöbb idetartozó műfajt irodalmi művek helyett életrajzi adatok arzenáljának vagy az írói „műhelyekbe” való betekintési lehetőségnek tekintették. Mindez érvényes a nemzetiszocialista korszakban száműzetésbe kényszerült német nyelvű írók műveinek a kutatására is. E kötet így nem csak a az előbbiekhez kíván hozzájárulni, hanem annak a bebizonyításához is, hogy a nem-fikcionális szépprózát a líra, dráma és epika mellett negyedik műnemnek tekinthetjük.

Ez a könyv e negyedik műnemnek a fent említett korszakban keletkezett műfajainak első átfogó és részletes elemzése – az irodalmi töredéket és prédikációt kivéve, mivel e két műfajt ebben a korszakban csak néhány német nyelvű mű képviseli. Weissenberger a szövegek osztályozásakor Jurij Lotman produkcióesztétikai felosztási elvei szerint járt el, így a száműzetés irodalmának vizsgálata mentesülhetett az ideológia által vezérelt sematikus antifasiszta/nem antifasiszta szempontok szerinti osztályozástól. A széppróza alapjául szolgáló igazságethosz ugyanis arra kényszerítette a szerzőket, hogy az üldöztetés, menekülés és túlélési stratégiák individuális drámáját soha ne általánosítsák klisékben, hanem a művészi önigazolás drámájában, mint sajátjukat formálják meg. Ennek megfelelően tárgyalja a szerző ezeket a műfajokat.

A nem-fikcionális széppróza műfajainak fontossága – a reneszánsz (az „én” felfedezése) óta – a válságos időkben mindig megnőtt, mert az ember saját énjének/személyének megfigyeléséből az önmegismerés, mint e folyamat értelme következett. Ahogy a szerző is hangsúlyozza, ellentétben a száműzetés fikcionális ábrázolásaival, a nem-fikcionális széppróza a halálos fenyegetés, a menekülés, a xenofóbia és az elmagányosodás legközvetlenebb írásbeli feldolgozása.

A kötet nyolc nagy egységre tagolódik, ezek a következő műfajokat tárgyalják: az irodalmi napló, az irodalmi levél, az irodalmi úti beszámoló, az irodalmi önéletrajz, az irodalmi életrajz, a dialógus, az esszé és az aforizmus. A terjedelmesebb fejezeteket a szerző alfejezetekre tagolja. Ez viszont nem azonos szempontok szerint történik: az irodalmi naplóról és az irodalmi levélről szóló fejezetben generációk szerint tárgyalja az egyes szerzőket és műveiket, míg az irodalmi önéletrajz, irodalmi életrajz vagy az esszé esetében alműfajok szerint. Minden nagy egység a műfajról szóló rövid bevezetővel kezdődik.

A tárgyalt szerzők zöme német és osztrák állampolgárságú volt, de ott vannak közöttük a szomszédos államokban született és élt német ajkú írók is, mint például az elzászi René Schickele vagy a csehszlovák állampolgár Egon Erwin Kisch és Max Brod is.

A könyv pozitívumaként emelhetjük ki, hogy a szerző széles forrásanyagból merít: nemcsak a száműzetés „nagyjainak” (Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Thomas és Heinrich Mann, Joseph Roth, Stefan Zweig) műveivel foglalkozik, hanem számos olyan szerzőével is, akinek a neve a mai olvasó számára kevésbé vagy alig ismert (Raul Auernheimer, Cordelia Edvardson vagy Werner Vordtriede). Az elemzett művek közül több eredetileg nem is németül jelent meg, hanem például angolul vagy svédül, mivel szerzőjük a nyelv megválasztásával is egyfajta distanciát kívánt tartani a témától (Jakov Lind vagy Cordelia Edvardson). Természetesen a kép korántsem teljes, hiszen jó néhány szerzőt és művét lehetett volna még tárgyalni. Magyar olvasóként érdekes lett volna például Hans Habe vagy Otto Zarek írásairól is olvasni, de a szerző keze nyilván terjedelmi okok miatt is meg volt kötve.

Mindent egybevetve elmondható, hogy Klaus Weissenberger könyve fontos munka és a jövőben megkerülhetetlen lesz a téma kutatói számára. Reméljük, eredményei mihamarabb beépülnek az irodalomtörténetek és tankönyvek anyagába, illetve további kutatásokra ösztönöznek.

LŐKÖS PÉTER

IN MEMORIAM

SZŐKE KATALIN
(1950–2018)

NEKROLÓG KÉT HANGRA: TÉNYEK ÉS LEGENDÁK

2018 tavaszán, nem sokkal a 68. születésnapja után elhunyt a magyar ruszisztika egyik kiemelkedő képviselője, az orosz kultúra elmélyült kutatója, oktatója és hazai népszerűsítője, az orosz irodalom kitűnő műfordítója, Szőke Katalin. Betegségével dacolva szinte az utolsó pillanatig tanított, vezette a szegedi bölcsészkar Irodalomtudományi Doktori Iskoláját, konferenciára készült, tanulmányokat írt, könyveket szerkesztett és lektorált. Mind egyetemi tanulmányai, mind oktatói munkája szorosan Szegedhez kötötték őt. 1973-ban végzett a Tisza-parti városban, a JATE Bölcsészettudományi Karán magyar és orosz szakon, majd kis pécsi kitérő után 1975-től egészen haláláig a Szegedi Tudományegyetemen dolgozott. Végigjárta az egyetemi hierarchia minden lépcsőfokát a tanársegédttől kezdve egészen az egyetemi tanárig, vezetett tanszéket, doktori programot, majd doktori iskolát.

Szőke Katalin 1977-ben védte meg *A nyugat és kelet problémája Andrej Belij Az ezüstsálgalamb című regényében* című bölcsészdoktori értekezését, ezt követte 1993-ban a kandidátusi disszertáció (*Az önéletrajzisa A. Remizov prózájában*). 2007-ben habilitált, habilitációs téziseinek címe a *Kultúra és szubkultúra dichotómiája a 20. századi orosz irodalomban. Az orosz szimbolista regény volt*. 2013-ban akadémiai doktori fokozatot szerzett az *A szimbolizmus túlhaladása? A paradigmaváltás problémája a 20. századelő orosz prózájában. (Andrej Belij és Mihail Kuzmin)* című értekezésével. A hetvenes években megkezdett kutatásai olyan szerzőkre (Belij, Remizov) és olyan jelenségekre (ornamentális próza, kultúra és szubkultúra viszonya) irányultak, amelyekkel akkor még alig foglalkoztak, így nem csoda, hogy úttörő jellegű írásaira azóta a nemzetközi szakirodalomban folyamatosan hivatkoznak.

Kutatói érdeklődése az Ezüstkori orosz irodalmától és kultúrtörténetétől kezdve napjaink orosz prózájáig terjedt. Szerteágazó elméleti, irodalomtörténeti és kritikai munkásságáról 2003-ban megjelent könyvének, az *Álommúzeumnak* írásai nyújtanak átfogó képet. A tanulmányok az orosz kultúra folytonosságának kérdésével, a nagy irodalmi mítoszok felbomlási folyamatával foglalkoznak. A kötetet végigolvasó előtt a 20. századi orosz kultúra szinte minden dilemmája kibontakozik és alakot ölt, legyen az a mítoszteremtésre való törekvés, az életalkotás programja, a szimbolista esztétikai elv ellentmondásai, élet és irodalom konfliktusa,

vagy a saját és az idegen, a centrum és a periféria szembenállása, a valóság és a fikció viszonya, a kulturális emlékezet szerepe, a tradíció megőrzése és a hagyományosnak tekintett orosz értékek kiüresedése, felbomlása. Szőke Katalin több írásában is a bahtyini antinómiából kiindulva sajátos szubkulturális kódban értelmezi a 20. századi orosz kultúra jelenségeit. Ez a megközelítési mód, a szubkulturális nézőpont feltárása lehetőséget ad a századelő, az orosz Ezüstkor és a poszt-szovjet időszak irodalma között meglévő párhuzamok felismerésére és belátására. Úgy véli, hogy a kortárs orosz próza a századelő gondolkodásában és irodalmában formálódott, illetve ugyanekkor a stilizált szubkultúra szekularizációja és dekonstrukciója is végbe megy.

Második könyve 2006-ban jelent meg *Судьба без судьбы. Проблемы поэтики Алексея Ремизова* (Sorstalan sors. Alekszej Remizov poétikájának problémái) címmel. Az orosz nyelvű kiadvány különböző perspektívákból közelíti meg Remizov alkotói személyiségét, művészi útjának és egyedi alkotásmódszerének meghatározó kérdéseit, az önéletrajziság elvét. Remizov műveit (*Часы, Крепостные сестры, Пятая язва, Огонь вещей*) egyrészt a 20. századi világirodalom kontextusában, másrészt az Ezüstkor filozófiai és esztétikai gondolkodásának közegében, Vaszilij Rozanov, Lev Szesztov és Andrej Belij koncepcióival összevetve tárgyalja. A műfaji jegyek és az elbeszélésmódok vizsgálata mellett Remizov prózájában is egy sajátos, stilizált szubkulturális nézőpont feltárására tesz kísérletet.

Az ornamentális próza, a szimbolista regény és a különböző stilizációs eljárások vizsgálata, Kuzmin, Belij és Remizov szövegeinek elemzése új távlatokat nyitott a kortárs orosz irodalom interpretációjához. Szőke Katalin a kilencvenes évektől kezdett foglalkozni a kortárs orosz (többnyire posztmodern) próza értelmezésével. A 2002-ben (Hetényi Zsuzsa szerkesztésében) megjelent könyvben (*Az orosz irodalom története 1941-től napjainkig*) két átfogó, bevezető tanulmány és tizennyolc alkotói portré származik Szőke Katalin tollából.

Baka István költészete különleges helyet foglalt el kutatásaiban. Mindig is az foglalkoztatta, hogy Baka orosz fordításai miként határozták meg költői hangját, költészetének képi világát, valamint miként fonódik össze verseinek multikulturális világában a saját és az idegen szólam, hogyan lépnek egymással játékba a különböző eredőjű reminiscenciák. Baka Istvánhoz hasonlóan Szőke Katalin is sokat fordított, köztük szépirodalmat (Bunyint, Vaginovot, Szorokint, Jerofejevet, Dovlatovot, Szinyavszkijt) és filozófiai írásokat, tanulmányokat, esszéket (Bahtyint, Homjakovot, Etkindet, Epstejnt, Vajlt, Brodszkijt, Cvetajevát).

Ha áttekintjük fordításait, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy esetében szorosan összefonódott a kutatói, a tanári és a fordítói tevékenység. Fordításaival, könyvismertetéseivel, antológiák szerkesztésével, a magyar nyelvű válogatások és fordítások mellé írt elő- és utószavaival, tudományos munkásságával sokat tett az orosz kultúra magyarországi megismertetéséért. Műfordítói munkásságáért 2006-ban Pro Literatura-díjjal tüntették ki, míg kultúráközvetítő szerepét 2011-ben Lihacsov-díjjal ismerték el.

1998-tól egészen haláláig vezette az *Orosz irodalom* doktori programot a Szege-di Egyetemen. Alapításától kezdve aktívan részt vett az ELTE *Orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában* című doktori programjának munkájában is. Vezetésével hatan szereztek doktori fokozatot. Közülük Mikola Gyöngyi így emlékezett vissza rá:

Maximálisan tiszteletben tartotta az eltérő megközelítéseket, a gondolkodás szabadságát, nagyon sokra becsülte az igényességet, a kemény munkát, az emberséget, a jóindulatot, a nagyvonalúságot, a humorérzékét, a morális tartást, és mindebben példát mutatott tanítványainak. Éles szemű kritikus volt, és kritikus gondolkodásra nevelt. (Lásd: Mikola Gyöngyi, *Prof. Dr. Szőke Katalin emlékezete*)

Szőke Katalin szeretett írója, kutatásaink hőse és központi alakja, Alekszej Remizov az emlékezet szerepéről, az emlékállítás gesztusáról gondolkozva arról írt, hogy a személyiséget megrajzolni, az egykor élt ember jellemzőit felidézni nem tudják a róla szóló adatok, a rá vonatkozó tények. A fogalmi meghatározások óhatatlanul leegyszerűsítik mindenki életét, kategóriákba sorolják azt. Minden pontos és több forrásból is ellenőrzött életrajzi részlet csak csont és hamu, amit életre kell kelteni, erre pedig csak a legenda képes, csak benne élhet tovább az ember emlékezete. A személyiség elevenségét lényeglátóbban ragadja meg az mítosz, amit még az elhunyt alkotott meg önmagáról, vagy amit a továbbélők teremtenek meg. Én sokféle szerepben és más-más perspektívából láttam Szőke Katit. A kilencvenes évek elején ismerkedtünk meg, épp a már említett és idézett Remizov kapcsán. Ő volt a témavezetőm és a tanárom *Az orosz irodalom és kultúra Kelet és Nyugat vonzásában* című doktori programban, majd később a barátom lett.

Az én legendámban Kati hermészi alkat, akinek mindig sikerült a különféle sérelmek, indulatok, személyes ellentétek mentén széttagolt szakmánk (szűkebben a ruszisztika, tágabban az irodalomtudomány) képviselői között közvetítenie. Vele iskoláktól, érdekcsoportoktól függetlenül mindenki szóba állt, szava és véleménye számított. Büszke volt arra, hogy jól tudja kezelni a nehéz és bonyolult személyiségeket. Így el tudta érni, hogy a közös ügy érdekében az egyébként szemben álló felek is együttműködjenek. Egyrészt nagy szerepe volt ebben az intellektusát és műveltségét övező tekintélynek, szakmai elkötelezettségének, másrészt szakmai és emberi szolidaritásának, harmadrészt annak, hogy ő maga nagyvonalú és megbocsátó volt. Nem kerülté ugyan a konfliktusokat, de tudott bocsánatot tudott kérni, nem volt bosszúálló, sem haragtartó. Önzetlenül, nevelő intézményüktől, mentoraiktól függetlenül segítette a pályára kerülő orosz irodalommal és kultúrával foglalkozó kutatókat. Azt gondolom, mi mindannyian, akik kapcsolatba kerültünk vele, csak hálásak lehetünk neki, hiszen hol kinyitotta előttünk a tudományos közélet fórumait, konferenciákra vitt bennünket, publiká-

lási lehetőségeket keresett, ajánlásokat írt, hol témavezetőnk, opponensünk, bizottsági tagunk volt, hol lektorálta, szerkesztette és recenzálta írásainkat.

Katit hétfévente nehezen lehetett elérni, mert vagy épp telefonált, vagy éppen valakivel találkozott. A beszélgetésben fölnyíló igazság regényéről, Bulgakov művéről, *A Mester és Margaritáról* írt tanulmányában azt olvashatjuk, hogy

A beszélgetés határhelyzet, a személyes próbatétel elsősorban nem erkölcsi értelemben vett mezsgyéje. A döntő az, hogy a szereplők közül egyáltalán kik kívánnak egymással beszélgetni, és kik képesek arra, hogy legalább végighallgassák partnereiket. Ezen mérhető le az egyes szereplők *szabadságfoka*. A beszélgetésbe való bekapcsolódás képességét se nem az erkölcsi kiválóság, se nem az intellektus, mint ismerethalmaz, mint műveltség határozza meg, hanem ez az adomány a belső élet minőségének függvénye, s ekként a szabadság iránti öntudatlan vágyak erősségének fokmérője. (Lásd: Szőke Katalin, *A beszélgetésben fölnyíló igazság regénye* [Álommúzeum. Írások a XX. századi orosz irodalomról])

A beszélgetés volt Kati lételeme. Életkor, társadalmi státusz, vallás, nemi hovatartozás, műveltség, foglalkozás szempontjából a legkülönbébb emberekkel tudott beszédbe elegyedni, s elérni, hogy azok megnyíljanak előtte – pedig nem volt lefegyverzően kedves ember. Kicsit neurotikus volt, kicsit szorongó, kicsit narcisztikus, néha infantilis, néha ironikus, de egyúttal elfogadó és megértő. Bevallom, megismerkedésünk kezdetén megszeppentem szigorú kritikájától, később azonban egyértelmű lett, hogy Kati soha nem tartotta magát vitathatatlan tekintélynek, mindig tudatában volt végső szótára és (ezáltal) énje esetlegességének és törékenységének. Leginkább ironikus alatként lehetne őt megragadni. A posztmodern filozófus, Richard Rorty szerint az öntökéletesítés és az autonómia legjobb útja az ironizálás. (Richard Rorty, *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*) Az ironikus alkat két fontos tulajdonsággal rendelkezik. Az elsőt Rorty metastabilitásnak nevezi, míg a másik tulajdonság az engazdagításra irányul. Szőke Kati sem vette magát teljesen komolyan, tudatában volt annak, hogy változnak azok a fogalmak, amelyekkel leírja magát. Másrészt mindig is a nyelv gazdagítására, új szótárak elsajátítására törekedett, amelyekkel többértelműen írhatók le a jelenségek, s melyekkel önmagunkról is újabb és újabb történeteket szöhetünk. A történetészövés módozatai nemcsak elméleti szempontból izgatták, szépirodalmi tervei is voltak, melyekhez jó anyagot szolgáltatott volna rendkívül érdekes, szerteágazóan bonyolult családjának története.

Jelképesnek, áthallásosnak tartom Kati két utolsó munkáját. Az egyik egy Cvetajeva esszé fordítása, a *Túlvilági este* síron túli beszélgetésről szóló részlete volt olvasható a gyászjelentésén. A másik egy pusztulásvíziókat, köztük Vaszilij Rozanov *Korunk apokalipszisét* középpontba állító tanulmány. Ebben megidézi a drá-

mai könyv Rozanovnak oly kedves, utópikus záró mondatait. Ez a lélek melegségét, az otthonosságot és a hitet összekapcsoló gondolat Kati szívéhez is közel állt:

És ne felejtsd el: az élet ház. A háznak pedig melegnek, kényelmesnek és tökéletesnek kell lennie.

Törekedj a „tökéletes házra”, Isten nem fog magadra hagyni a mennyben.

Mert ő nem feledkezik meg a fészekrakó madárkáról.

(Lásd: Vaszilij Rozanov, *Korunk apokalipszise* [*Apokalipszis – 1917. Írások az orosz forradalomról*].)

KALAFATICS ZSUZSANNA

TARTALOM

A poszt-posztmodern

TANULMÁNYOK

SÁRI B. LÁSZLÓ: A posztmodern után – a kortárs amerikai irodalom dilemmái	249
ROBERT L. MCLAUGHLIN: A forradalom után: az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században (Fordította: Sári B. László)	268
JON DOYLE: A poszt-posztmodern próza alakváltásai: ironia, őszinteség és populizmus (Fordította: Sári B. László)	283
Z. VARGA ZOLTÁN: Posztmodern után vagy posztmodern helyett? Kortárs irodalmi és kritikai irányok Franciaországban	302
KALAFATICS ZSUZSANNA: A realizmus és az őszinteség vonzásában, avagy mit kezdjünk a posztmodern tapasztalatával (Tendenciák a kortárs orosz prózában)	315
MÁTYÁS DÉNES: Poszt- után hiper-? A kortárs olasz próza alakulása	327
TAKÁTS JÓZSEF: Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években	336

KÖNYVEK

PETR KYLOUŠEK, ANDREA TUREKOVÁ, etc.: L'animal et l'animalité / ALBERT SÁNDOR	349
LAURENT VIGNAT: Antonin Artaud, Le visionnaire hurlant / SCHNELLER DÓRA	350
BALOGH MAGDOLNA: Rabul ejtett értelmek / NÉMETH ORSOLYA	351
KLAUS WEISSENBARGER: Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa im NS-Exil, Verkannte Formen literarischer Identitätsbestätigung / LŐKÖS PÉTER	353

NEKROLÓG

Szőke Katalin (1950–2018). Nekrológ két hangra: tények és legendák / KALAFATICS ZSUZSANNA	355
---	-----

CONTENTS

Fiction after postmodern (fiction)

STUDIES

SÁRI B. LÁSZLÓ: After the postmodern – dilemmas of contemporary US fiction	249
ROBERT L. MCLAUGHLIN: After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century (Translated by László Sári B.)	268
JON DOYLE: The changing face of post-postmodern fiction: Irony, sincerity, and populism (Translated by László Sári B.)	283
Z. VARGA ZOLTÁN: In lieu or after postmodernism? Contemporary literary and critical tendencies in France	302
KALAFATICS ZSUZSANNA: In the orbit of realism and sincerity, or what to do with the experience of the postmodern (tendencies in contemporary Russian fiction)	315
MÁTYÁS DÉNES: Hyper after post-? The transformation of contemporary Italian fiction	327
TAKÁTS JÓZSEF: The pendulum swings back – Narratives after the Millenium	336

BOOKS	349
-------	-----

NECROLOGY	355
-----------	-----

SOMMAIRE

Prose après la prose postmoderne

ÉTUDES

SÁRI B. LÁSZLÓ: Après le postmoderne – les dilemmes de la littérature américaine contemporaine	249
ROBERT L. MCLAUGHLIN: Après la révolution: la prose postmoderne des États-Unis au 21 ^e siècle (Traduit par <i>László Sári B.</i>)	268
JON DOYLE: Le visage changeant de la fiction postmoderne: ironie, sincérité et populisme (Traduit par <i>László Sári B.</i>)	283
Z. VARGA ZOLTÁN: Après le postmoderne ou au lieu du postmoderne. Les tendances contemporaines littéraires et critiques	302
KALAFATICS ZSUZSANNA: Dans l'attraction du réalisme et de la sincérité ou quoi faire de l'expérience du postmoderne	315
MÁTYÁS DÉNES: Hyper après post-? La transformation de la prose italienne contemporaine	327
TAKÁTS JÓZSEF: Le pendule balance en arrière – Récits après le Millénaire	336

LIVRES	349
--------	-----

NÉCROLOGIE	355
------------	-----

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa

- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
- 1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976
1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
 - 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
 - 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
 - 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
 3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
 4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődéstudomány
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

2008

- 1. sz. A második olvasat
- 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
- 4. sz. Az autonómia új esélyei

2009

- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
- 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
- 4. sz. A jövőbelátás poétikái

2010

- 1 – 2. sz. Térpoétika
- 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
- 4. sz. A szerző poétikája

2011

- 1 – 2. sz. Testírás
- 3. sz. Meghekkelt valóságok
- 4. sz. Új gazdasági kritika

2012

- 1 – 2. sz. A Helikon repertóriuma 1955–2011
- 3 – 4. sz. Boccaccio 700

2013

- 1. sz. Narratív design
- 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
- 3. sz. Corpus alienum
- 4. sz. Esztétika és politika

2014

- 1. sz. Cseh dekadencia
- 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
- 3. sz. Az archívumok elméletei
- 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón

2015

- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
- 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
- 3. sz. Horatius *Ars poética*
- 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban

2016

- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
- 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
- 3. sz. Műfaj és komparatistika
- 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában

2017

- 1. sz. A százéves dada
- 2. sz. Hálózatelemélet és irodalomtudomány
- 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
- 4. sz. Fénykép és irodalom

2018

1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
2. sz. Nem természetes narratológia
3. sz. Próza a posztmodern (próza) után

HU ISSN 0017-999X



— MTA —

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont

**Irodalomtudományi
Intézet**

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet

Felelős kiadó: Fodor Pál, MTA BTK főigazgató

Nyomdai előkészítés:

MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport

Vezető: Kovács Éva

Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea

A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája

Nyomdai munkák: Argumentum Kiadó és Nyomda Kft.

F. v.: Láng András