

Közelítések David Foster Wallace-hoz

MOLNÁR BÁLINT

Approaches to David Foster Wallace

Abstract

This paper aims to examine David Foster Wallace's literary work and his main work titled *Infinite Jest*. In the first part of the paper, the reception history of the novel is outlined (including both the English and Hungarian versions). The study also draws parallels between Wallace's novel and his activity as a literary critic. He offers a new postmodern approach in his essay *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*: he talks about post-postmodernism and he refers to the relationship of the literary text and intermediality as image-fiction. According to him, popular culture has appropriated the methods of classical postmodernism, especially irony. As a result, he concludes that it is important to move beyond these methods so that a new language can be created in which the reader recognizes his vulnerability. Last but not least, *Infinite Jest* is examined in the above-mentioned context. In a certain way, it is a hybrid work between literature and television that depicts a world where everything is medialized and ruled by popular culture.

Keywords: post-postmodern; image-fiction; irony; mediality

Kulcsszavak: poszt-posztmodern; képfikció; irónia; medialitás

Subject-Affiliation in New CEEOL: Language and Literature – Studies of Literature – Comparative Study of Literature

DOI: 10.36007/eruedu.2022.1.074-083

David Foster Wallace minden kétséget kizáróan azok közé a szerzők közé tartozik, akiknek munkássága jelentős nyomokat hagyott nemcsak az irodalomban, hanem a popkultúra számos területén egyaránt. Amikor Wallace élete fő művét, a *Végtelen tréfiát* 1996-ban megjelentette (Wallace 1996), nemcsak a kritikusok és az irodalom iránt rajongók kapták fel a fejüket, hanem a pályatársak is. A fokozott figyelem középpontjában pedig maga a regényszöveg állt, valamint annak formai sajátosságai, a könyv enciklopédikus, robusztus jellege és nem utolsósorban óriási terjedelme. Arról külön is érdemes lenne beszélni, hogy Wallace regénye hosszú távú hatást gyakorolt például a kortárs amerikai prózára, illetve olyan szerzőkre, mint Dave Eggers, Jonathan Franzen, Zadie Smith és Mark Z. Danielewski (Sári B. 2021, 137). Jelen tanulmány azonban nem ennek a kérdésnek a tárgyalását tűzte ki célul, hanem sokkal inkább Wallace poszt-posztmodern és képfikciós elméleteinek párhuzamba állítását leghíresebb művével, a *Végtelen tréfiával*. A regény, amely az őt ért kritikák ellenére is óriási sikereket ért el, a maga ezerszáz oldalával, több mint száz oldalas végjegyzeteivel és hibajegyzékével számos olvasási lehetőséget kínál.

Az alábbiakban a recepciótörténet szempontjából csak néhány, általam fontosnak vélt reakciót, illetve recenziót és tanulmányt szeretnék kiemelni, amelyek mindegyike illeszkedik a következő fejezetben tárgyalt szempontokhoz. Ami Wallace pályatársait illeti, a legemlékezetesebb kijelentés egyértelműen Jay McInerney-hez köthető, aki meglehetősen ironikusan nyilatkozott a *New York Times*-ban: „Ha Wallace úr kevésbé lenne tehetséges, akkor az ember hajlamos lenne lelőni őt – vagy esetleg saját magát – valahol a *Végtelen tréfa* 480. oldala környékén. Valójában ezt egyébként is megtehetné” (McInerney 1996). Itt érdemes lehet megjegyezni, hogy nem McInerney volt az egyetlen, aki a regény terjedelmét vagy a szöveg rendkívüli részletességét tette szóvá – meglehetősen sok hasonló kritika született. Sven Birkerts azonban kiválóan reagált azokra a hangokra, akik szerint a regény nem felel meg a hagyományos normáknak: „nem értik a lényegét”, szerinte ugyanis Wallace elbeszélésszerkezetét a megváltozott kulturális érzékenységre adott válaszként kell értelmezni. A könyv minden funkciójával, sűrű, referenciális szerkezetével együtt azokat a közvetítőrendszereket utánozza, amelyek a kommunikáció új paradigmáját jelölik (Birkerts 1996). David Letzler szerint, amennyiben az enciklopédikus regényt olyan fikciós műként definiáljuk, amely a tudás „felfedezésével, rendezésével, visszakeresésével” foglalkozik, akkor a *Végtelen tréfa* 388 végjegyzete miatt – amely a regény több mint 100 oldalát teszi ki – nagy valószínűséggel ebbe a kategóriába is besorolható lehet (Letzler 2012, 304). Az enciklopédikus jelleget egyébként megerősíti a regényszöveg széleskörű, különböző tudományos és akadémiai témákat felölelő témakörei is. A *Végtelen tréfa* azonban sokkal több, mint enciklopédikus regény, ráadásul Wallace jegyzetei tudatosan úgy vannak felépítve, hogy nem teszik lehetővé az ilyen és ehhez hasonló egyértelmű besorolásokat.¹ A Wallace-interpretációk közül Philip Sayersét is érdemes kiemelni, ő ugyanis az egyik fő motívumnak tekinthető „szórakoztatás” szemszögéből elemzi a regényt, valamint a filmszerű elbeszélést taglalja, a filmet pedig olyan metaforikus eszköznek tekinti a regényben, amelyen keresztül Wallace a film és a televízió szerepét vizsgálja a kortárs amerikai kultúrában. Wallace a „szórakoztatás” kifejezést (pl. Szórakoztatás patron) egyébként nemcsak ebben a regényében, hanem egyéb írásaiban is használja a filmek és televíziós műsorok szinonimájaként (Sayers 2012, 346).

A regény magyar fordításban meglehetősen későn, 2018-ban jelent meg a Jelenkor Kiadó gondozásában: a fordítás Kemény Lili és Sipos Balázs nagyszerű munkájának köszönhető (Wallace 2018).² Talán ezért, vagy talán más okból, de Magyarországon a „Wallace-kultusz” egyelőre még csak kibontakozóban van, mindezt az is jól tükrözi, hogy viszonylag kevés hazai szakirodalom áll a rendelkezésünkre. Ezek közül azonban mindenképp kiemelkedik Sári B. László munkássága, aki kiváló monográfiájában az amerikai posztmodern követő irodalmi tendenciákat tárgyalja (Sári B. 2021). A kötetből az *Irónia és személyesség David Foster Wallace Végtelen tréfa című regényében* című tanulmánya releváns támpontokat adott jelen dolgozat elkészítéséhez is. Sári Wallace regényét a poszt-posztmodern

¹ Kiváló példa erre a regény egyik fejezetében felmerülő „Koatlíkve-komplexus” kifejezés (Wallace 2018, 530), melynek magyarázatához a szöveg a 216. jegyzethez irányít, ám a megszokott definíciók és részletes leírások helyett csupán az alábbi választ kapjuk: „Passz.” (Uo., 1060)

² Jelen tanulmányban a regény további hivatkozásai erre a kiadásra vonatkoznak, az oldalszámokat pedig zárójelben jelölöm.

jelzővel látja el, és többek között azt is remekül megállapítja, hogy az alkotás „nem pusztán a posztmodern nyelvi reflexivitás újrahasznosításaként vagy egy másik esztétikai hagyományban történő újrakonfigurálásaként értelmezhető, hanem egy *önálló írásmód megteremtési kísérleteként*” (Sári B. 2021, 141). Ádám Szilamér 2021-ben megjelent nagyszerű tanulmányában Wallace poszt-posztmodernhez fűződő viszonyát és iróniakritikáját is vizsgálja, valamint a *Végtelen tréfát* az amerikai metamodern prózával állítja párhuzamba (Ádám 2021).

Ami a kritikákat és recenziókat illeti, Bán Zsófia, Bartók Imre és Csuhai István írásait érdemes megemlíteni. Bán Zsófia X generációs regénynek nevezi Wallace alkotását, majd arra a megállapításra jut, hogy annak ellenére, hogy Wallace még érintkezik a Brat Pack lázadó irodalmi nemzedékével (pl. Jay McInerney, Bret Easton Ellis), képes volt meghaladni az általuk képviselt beszédmódot, a posztmodern iróniára való törekvést, az érzelemmentességet, valamint a nagyváros-motívumot. Recenziójában kiemeli, hogy ehelyett „profetikus, melankóliával, szorongással, tragikummal és sok humorral átítatott beszédmódot kínál, amely a televíziós kultúrafogyasztás problémáin túlmutatva megelőlegezi (az akkor még nem elterjedt) internetes kultúra, a végtelen hálózatok csapdájába esett fogyasztók addikciós, pszichés küzdelmeit” (Bán 2019). Bartók Imre frappáns esszéjében „gyakorlatilag befogadhatatlan”-nak titulálja Wallace regényét, de mindezt a „program részének” tekinti, mely „ott van a címbe, ott van a fraktális szerkezetben, a felbontott linearitás-ban, a követhetetlen-elrejtett narrációs fordulatokban, a lábjegyzetekben, az egész hallgatag-agyonírt szellemi útvesztőben, oksági-rokonsági viszonyok burjánzó renetegében, tükrözésekben és áthallásokban, vetítésekben és visszhangokban, addikciókban és leszokási kísérletekben” (Bartók 2019). Az *Élet és Irodalomban* megjelent recenziójában Csuhai István is azon a véleményen van, hogy Wallace könyve „végtelen megpróbáltatásokat” ró az olvasójára. Kiemeli, hogy számára kb. a négy századik oldalnál indult be a gépezet, mely azután visszamenőleg is megvilágosodott. Megemlíti a karakterábrázolást és a „húszoldalas jeleneteket”, valamint a matematikai képlettel történő leírásokat, melyet humorral és iróniával magyaráz (Csuhai 2019).

A recepciótörténet szempontjából az imént felsorakoztatott szerzők és művek első ránézésre meglehetősen szubjektív válogatásnak tűnhetnek, ám látni fogjuk, hogy nagy részük illeszkedik abba a kontextusba, amelyben e tanulmány Wallace munkásságát hivatott tárgyalni.

Poszt-posztmodern, képfikció, *Végtelen tréfa*

Rendkívül fontos kihangsúlyozni, hogy David Foster Wallace irodalomkritikusként is jelentős szerepet töltött be. Pályafutása során számos esszét és cikket írt az irodalomról és annak kapcsolatáról a kortárs amerikai popkultúrával, ugyanakkor könyvkritikái is szép számmal jelentek meg. Fő művét megelőzte például a szintén híressé vált esszéje az irodalomról és a televíziózásról, melynek címe: *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (Wallace 1993)³, s melyben egy újfajta

3 E Unibus Pluram: A televízió és az amerikai fikciós próza. Az eredetileg 1990-ben írt esszé először

posztmodern megközelítést kínál. Már ebben az írásában is poszt-posztmodernről beszél és képfikciónak (fiction of image, image-fiction) nevezi az irodalmi szöveg médiumköziséggel létesített kapcsolatát (Ádám 2021, 56), amely a kilencvenes évekre megváltozott, s leginkább ez az, amivel leírhatók az ezredvégi és a 2000-es évek irodalmi folyamatai. Érdeemes megjegyezni, hogy az angol „image” szó jelenthet képzetet, képmást, tükörképet és arcmást is. A változás abban rejlik, hogy az új korszakban a popkultúra már nem referencia, hanem olyan valóságszervező közeg, melyben a fikciót valóságként értelmezzük, s ez az irodalmi nyelvben is nyomot hagy más médiumokkal való kapcsolatában, illetve már nem lehet megállapítani, hogy a metonimikus viszonyok két oldalán melyik-melyik van, vagy kettő van még egyáltalán, vagy csak egy. „Vagyis Wallace szerint az új irányzat nem csupán használja vagy megemlíti a popkultúrát, hanem az a világát képezi.” (Uo.)

Az eredetileg a *The Review of Contemporary Fiction* című folyóiratban megjelent esszé az amerikai televíziós reklámpiar, az amerikai fikció és a reklám tágabb történetét vázolja fel. Esszéjében tehát egy mediatizált térben tekint a posztmodern próza problémáira (Sári B. 2021, 28). Wallace elismeri, hogy a televízió szórakoztató, amit az a tény is bizonyít, hogy egy átlagos amerikai naponta akár hat órát is tévézik.⁴ Szerinte, ha meg akarjuk tudni, hogy mi az amerikai normalitás, akkor a televízióban kell bízunk, mert ez egy olyan igazodási pont, amelyen kívül már nincsen más. A televízió azt mutatja, amit a néző látni akar. Úgy működik, mint egy tükör. De nem a realitás tükré, hanem inkább olyan, mint amikor a tinédzser a tükör előtt pózolgatva a bicepszét nézi. Vagy olyan, mint a cukor az ételben (Wallace 1993). Egy hamis önkép tükörképe. Így a televíziós tartalom csak azt közvetíti, amit a közönsége saját magából látni akar. Természetesen ami a nyolcvanas-kilencvenes évek popkultúrájában dominánsan a TV volt, az később az internet és az okostelefon lett, de mindegyikben a vizualitás a meghatározó. Wallace generációs törésről beszél, hiszen az ő nemzedéke számára a televízió már adottságként volt jelen, ezzel együtt szocializálódtak, és ez az irodalomra is hatást gyakorolt (Uo.). Azzal kapcsolatban, hogy a posztmodern narrációt hogyan befolyásolja a média, több olyan szerzőt is megemlít, akikre valamilyen módon a film és a televízió hatással volt, például Thomas Pynchon vagy Don DeLillo esetében. Szerinte a posztmodern fikciós írók többsége túlságosan is kritikátlanul szívta magába a televízió stílusát és technikáit (Uo.).

Wallace több kritikát is megfogalmaz az amerikai posztmodernnel szemben. Többek között azt, hogy ez az irányzat nagymértékű önreflexivitást, ironiát, cinizmust szabadított a kultúrára, amit aztán a tömegmédia és a szórakoztatóipar kisajátított és széleskörben elterjesztett. Az, ami korábban kritika volt és a rendszer kigúnyo-

1993-ban jelent meg a *The Review of Contemporary Fiction* című folyóiratban, majd 1997-ben Wallace *A Supposedly Funny Thing I'll Never Do Again* című esszégyűjteményében újra megjelentette.

⁴ Ez a gondolatmenet egyébként David Lipsky újságíró 2010-ben megjelent *Although Of Course You End Up Becoming Yourself* című könyvében, valamint az arról készült 2015-ös *The End of the Tour* (A turné vége) című filmadaptációban is visszaköszön (rend. James Ponsoldt, 2015). Lipsky könyve Wallace halála után, a fokozott érdeklődést kihasználva jelent meg, melyben megemlékezik a David Foster Wallace mellett eltöltött ötnapos útjáról. Maga a könyv egyébként meglehetősen vegyes fogadtatásban részesült – korántsem ok nélkül, hiszen a Wallace öngyilkossága utáni fokozott érdeklődést kihasználva jelentették meg (Lipsky 2010).

lására szolgált, hirtelen mainstreammivé vált. Sári B. László kiváló monográfiájában McLaughlinra hivatkozva megjegyzi, hogy ez a fajta próza azért is tekinthető lázadó szelleműnek, „mert az ironia használata révén leplezte le a tévé által kreált amerikai mítoszt, vagyis fenntartotta a különbséget az amerikaiak által vágyott, tévében megjelenő mítosz és a valóságban létező Amerika, az esztelen konformitásnak, a pénz imádatának, az intézményesült rasszizmusnak és szexizmusnak, valamint az immorális külpolitikájának a hazája között. Vagyis Wallace értelmezésében az amerikai posztmodern próza »technicitása« egyáltalán nem üres forma, hanem a mediatiszálódott Amerika-képre adott válaszreakció” (Sári B. 2021, 28). És mivel a tévé, a reklámok, a tömegmédiákisajátította az iróniát, ezért Wallace szerint az egyetlen kiút az előretörés az irónián túlra, azaz „a megszólalás egy olyan kontextusának a megteremtése, amelyben lehetővé válik hitelesen beszélni az egzisztenciális problémákról vagy az érzelmekről” (Sári B. 2021, 29).

Wallace irodalomkritikai munkásságát szem előtt tartva a *Végtelen tréfa* akár az ő személyes „kiáltványaként” is felfogható lehet, hiszen nem elrugaskodott lépés párhuzamokat felfedezni munkássága, elméletei és korszakos regénye között. Műve, mely egyfajta hibrid az irodalom és a televízió között, olyan világot ábrázol, ahol mindent a tömegmédiák ural, mindenki függőségekben szenved, de van néhány szereplő, aki megpróbálkozik az egyenes beszéddel. Ezek a karakterek fellázadnak a mindent relativizáló posztmodern iróniája ellen és megpróbálnak valamit szabályokból felépíteni a mesterségesen létrejött „O.N.A.N.” („Organizált és Neutralizált Amerikai Nemzetek”) nevezetű szuperállamban. Ennek szolgálatában állnak a „képfikciós” megoldások is, hiszen ezek a tömegmédiák tartalmainak valósgteremtő hatását vonják kritika alá.

Azon túl, hogy esszéjének címe explicit módon kétszer is megjelenik a regényben⁵, a televízió és az amerikai reklámipar kulcsfontosságú lesz a történet felépítésében. Wallace mediatiszál fikciójában az InterLace rendszer kialakulása összefüggésben áll az amerikai tévés szolgáltatók és kábeltévék által futtatott számtalan reklámmal, promóciós adással, valamint a körkörös ismétlődésen alapuló műsor-szórással. Tulajdonképpen azt az éles kritikát fogalmazza meg, hogy a választás szabadsága korlátozott, hiszen a tényleges fogyasztói szabadság nem az egyes tv-csatornák közötti válogatást, hanem a konkrét tartalmak közötti szelektálást teszi lehetővé. A történetben a négy nagy tévés szolgáltató folyamatos versenyben áll a kábeltévékkel, mely úgy ér véget, hogy megjelenik az InterLace videókölcsonzó-lánc és létrehoznak egy olyan modern digitális platformot, melyen a felhasználó szabadon döntheti el, hogy konkrétan mikor és mit szeretne nézni. Ehhez modern számítógépes rendszereket, ún. teleputereket (TP-rendszerek) is bevezetnek, melyek végképp sikerre viszik az InterLace-t, aminek a legnagyobb vesztesévé a reklámipar válik, ugyanis ők egyáltalán nem futtatnak reklámokat.⁶

Hogy megértsük, milyen kontextusban lépnek kapcsolatba a *Végtelen tréfa* egyes szöveghelyei más médiumokkal, látnunk kell, hogy a Wallace-féle

5 „E Unibus Pluram” (116, 1025).

6 Wallace regényében zseniálisan „jósolta meg” a filmnézés jövőjét és ezzel együtt a tévés szolgáltatók fokozatos hanyatlását is. Ma már számos olyan szolgáltatás áll a rendelkezésünkre, melyek pontosan ugyanúgy működnek, mint a regény fiktív világában az InterLace-rendszerek.

poszt-posztmodern alapállás elszakadni próbál ugyan a posztmodernről, de felhasználja annak eszköztárát. Úgy próbálja meghaladni, hogy a végletekig hajszolja. Ezt a szándékot a már fentebb tárgyalt esszéjében megfogalmazott elmélet vezérli, mely szerint a tömegkultúra és a fogyasztói társadalom már a klasszikus posztmodern eszközöket alkalmazza, s legfőképpen az iróniát, amely így beépült saját működési rendszerébe azért, hogy még hatékonyabb legyen. Ebből adódóan az iróniát valamilyen módon meg kell haladni, hogy egy olyan új nyelv kerüljön kidolgozásra, amelyben az olvasó ráismerhet saját kiszolgáltatottságára. Végső soron nem a posztmodern irodalommal, hanem a posztmodernné vált tömegkultúrával vet számot a szerző, és „ennek a számvetésnek a legfontosabb mozzanata egy olyan elbeszélői-leíró nyelv kidolgozása, amely nem csupán az »irónián túlra« jut el (ha egyáltalán), hanem adekvát módon képes megszólalni az érzelmekről egy olyan környezetben, melyet éppen a(z) érzelmeket is leegyszerűsítő és esszencializáló konzervatív politikai fordulat, a posztmodern beszédmódját és az iróniát kisajátító médiaüzenetek, a totalizáló narratívák, illetve mindezek gazdasági célú kisajátítása és felhasználása jellemeznek” (Sári B. 2021, 141).

A posztmodern irónia relativizálja az értékeket és kiüresít. A kiüresedett állapotokban pedig az ember vonzódik az olyan szervezetekhez, amelyek a rendet kínálják fel, valami szilárdat, amire lehet építeni (Doyle 2018, 285). Így viszonyulnak Wallace karakterei is pl. az Anonim Alkoholisták intézményéhez. Ha nem támaszkodnak erre a szervezetre, akkor folyamatosan a tömegmédiá felkínálta intermediális hurkokban vergődnek, mely folyamat lezárhatatlan, s lényegében az addikció sémáit termeli újra és újra.

A következőkben a regény legelső fejezetére szeretném felhívni a figyelmet. A történet a Glad évével indul, melyről később kiderül, hogy kronológiai sorrendben a legutolsó, és nagyjából a 2010-es évek elején játszódik.⁷ Hal Incandenza egyes szám első személyű elbeszélését követhetjük nyomon, aki végzős az ETA-n (Enfield Teniszakadémia), és az Arizonai Egyetemen felvételizik egy nagy tekintélyű tagokból álló felvételi bizottság előtt, ahol eldől, hogy kaphat-e sportösztöndíjat. Hal rendkívül pontos és részletező leírásokat ad, filmes lexikai és szintaktikai elemeket használ helyzetének meghatározására, hogyan és miként ül, milyen szagokat érez, miket hall és miket lát – egyszóval mindenről beszámol, amit érzékel a környezetéből, csak épp saját gondolatairól nem árul el semmit.

A helyszín egy „hivatali zsbongástól” elválasztott terem, ahol a felvételiztetés zajlik egy életidegen, steril hely, ahol mindennek, a viselkedéseknek is semlegesnek kell lennie. Az „Idebent vagyok” (7) ugyan nem konkrétan akusztikai elem, de kétértelműsége (a termen belül, illetve a testén belül) jelzi, hogy a narráció nem csupán egy múltbeli visszahelyezkedés, vagy az olvasó átélhetőségét segítő gesztus, hanem a narrátor reflexiója önmagára, a jelenletre, amely igazából egy belső hang. Így a narráció szövegét egy belső monológként is lehet értelmezni, amelybe időnként behatolnak vizuális és akusztikai ingerek is. Gyakran azonban úgy tűnik, mint ha az elbeszélő nem is a saját perspektíváját írná le, hanem egy külső megfigyelőt

⁷ Bizonyos fejezetcímek felett egy kör (vagy gömb) helyezkedik el, melyekről fokozatosan derül ki, hogy évszámokat, illetve időbeli ugrásokat is jelölnek, valamint a mediális hurkok működésére is utalhatnak.

vagy pl. egy kameráét. Ezt a feltételezést alátámasztja az, ahogy a szereplőket és azok arcát mutatja be:

Az arizonai déli órák pókhálós fényét visszaverő polírozott fenyőfa tárgyalóasztal túldoldalán, könnyű sportzakók és fél-Windsorba kötött nyakkendők fölött három arc különíthető el. Három dékán van jelen – a felvételiügyi, az oktatásügyi, valamint a sportügyi. Nem tudom, kihez melyik arc tartozik. (7)

A „három arc különíthető el” szóhasználatával mintha arra utalna az elbeszélő, hogy beállította a fókuszot a dékánokra, vagy épp egy kamera tette ezt meg helyette. Mintha a kamera a tárgyalóasztalra fókuszálna először, aztán fokozatosan haladna felfelé a sportzakókon és nyakkendőkön át, végül pedig azt látjuk, hogy a kép megáll és ráfókuszál az arcokra. Majd ezek után a képi ingerek inkább statikusan, állóképszerűen jelennek meg, külön láttatva az összekulcsolt kezet, keresztbe tett lábat, vagy a többi szereplőt: „az egyetem íróprogramjának vezetője, az egyetemi teniszcsapat vezetőedzője, valamint Mr. A. deLint, akadémiai prorektor. CT mellett ülsz, a többiek, balról jobbra, ülnek, állnak és állnak a látómezőm periferiáján.” (7) Ez utóbbi szókapcsolat azt érzékelteti, hogy aki beszél, nem önazonos a saját testével és annak ingerfeldolgozó rendszereivel, sokkal inkább egy nagylátószögű kamera objektívét és annak perspektíváját juttatja eszünkbe. Az olvasónak az lehet a benyomása, hogy a rendelkezésre álló közvetített tudás mennyisége és minősége talán nem is Hal érzékelési képességétől függ, hanem a feltételezett rögzítő eszközétől. Fontos hangsúlyozni, hogy nemcsak a vizuális, hanem az akusztikai transzpozíciók is jelentékeny szerepet töltenek be a regény kezdetétől fogva. Az iménti jelenetnél maradva, hirtelen azt látjuk, hogy az egyik dékán közvetlenül Halhoz intézi mondandóját:

– White vezetőedzőtől és [érthetetlen] dékántól úgy értesültem, ön regionálisan, országosan és kontinentálisan is rangsorolt junior teniszező, reménybeli ONANCAA-sportoló, komoly ígéret. (8)

Az egész látszólag Hal perspektívájának tűnik, majd hirtelen a zárójelben megjelenik egy ismeretlen hang (érthetetlen), és azt a benyomást kelti, mintha egy külső (idegen) elem lenne, amelyik nem az elbeszélő hangját képviseli, hanem a filmekből jól ismert feliratként lép működésbe és jelzi az utólagos szerkesztést (vagy épp a filmes utómunkálatokat). Nem túlzás azt állítani, hogy Wallace karakterei észlelőgépezetként működnek. Több példát is találunk erre már rögtön az első fejezetben:

A szoba tekinteteinek 62,5 százaléka az irányomba néz, előzékenyen, várakozásteljesen. Mellkasom dörömböl, mint egy cipőt szárító centrifuga. Mosolyom szánt kifejezésbe rendezem arcom. Kissé elfordulok az egyik, aztán a másik irányba, hogy minden jelenlévőhöz eljuttassam az arckifejezést. (9)

Ennek a mesterkélt „mosoly-előállításnak” nyilván az a célja, hogy meggyőzze a közönségét, majd az ide-oda fordulás szintén a kamerát juttatja eszünkbe,

vagy ebben az esetben inkább egy vetítőgépet, amivel megpróbálja a nézők (azaz a dékánok) felé irányítani a mosolyát. A *Terminátor* című filmből emlékezhetünk arra a jelenetre, amikor a gép megpróbál erőteljes mosolyt formálni az arcán – a végeredmény magáért beszél, egy ijesztő fintorgás lett belőle. Hal próbálkozása pontosan ugyanígy sül el, hiszen amikor a dékánok felé fordul mosolyra beállított arcával, azok így reagálnak: „– Chuk, nem lehet, hogy Hal rosszul van? – kérdi sportügy. – Az előbb úgy tűnt, mintha... hát... grimaszolt. Fáj valamije? Fájdalmaid vannak, fiam?” (9) Hal tehát egy olyan „gépezetként” viselkedik, aki mintha nem a konkrét élményeiről számolna be nekünk, hanem egy mozgóképről, amit valószínűleg ő készített, egyszóval mintha remediálná saját vizuális tapasztalatát. A képi pozícióra tett megjegyzés elidegeníti a látástól, mert ami van, az csak kép, amit egy belső én lát. Hal nincs benne a látásban, csak szemléli annak eredményét. Értelemszerűen, ha oldalra fordul, akkor már nem a periférián van a szemlélt dolog, de a mesterséges helyzet, a felvett póz arra kényszeríti, hogy eltárgyasítsa önmagát. Saját gépies jellege egyébként magának az elbeszélőnek is feltűnik, hiszen teljesen váratlanul így próbál menteketőzni: „Összetett lény vagyok. [...] Nem vagyok gép. Érzek és hiszek. Van véleményem. [...] Nem csak egy tömegtermelt, előre programozott, egyfunkciós kreatúra vagyok.” (16) Ennek ellenére mégsem tudja megértetni magát, a kommunikációba pedig folyamatosan hiba csúszik, és az lehet az érzésünk, hogy Hal esetében a nyelv médiuma valamiért nem működik hatékonyan.⁸ Miután Hal rosszullete után magához tér, a földön fekvé az audiális és vizuális percepciók leírását töredékesebbé és sűrűbbé változtatja: „Konzolgom-bok kopogása, meginduló cipősarkak, székpördület, zizegve széthulló paksaméta hangja.” (17) A férfimosdóba kihurcolt test érzékeli a körülötte lévő beszédet, melyekben különösen sok kijelentés vonatkozik arra, hogy milyen hangokat adott ki Hal: „Leírhatatlan”, „Mint valami állat”, „Szubanimális zajok és hangok”, „Mint a vaj, ha kalapáccsal verik”, „Egy szemenszúrt állat végvonaglása”, „Mint egy fuldokló kecske, még leginkább. Valami nyúlósban fulladozó kecske hangja”, „Egy sor elhaló mekegés” (18–19). Ekkor már biztosra veheti az olvasó, hogy mindannak, ami Halban beszédként, belső hangként megjelenik, a külső tapasztalati világhoz semmi köze. Minden, ami Hal számára jelentéssel telítődik, az individuális tudatán belül van. Ennek legszembetűnőbb diszfunkciója a beszéd, mely a külső szemlélő számára állatias hangoknak tűnik.

Ami az akusztikai transzpozíciókat illeti, szintén érdekes játék az, amikor az elbeszélő csak azt közli velünk, amit hall, így tehát, ha lemarad például a párbeszéd elejéről vagy végéről, akkor arról természetesen mi is lemaradunk, és csak három pontot kapunk:

–...kor mi megyünk is – mondja éppen CT. – Mindörökké megfosztottak a nyugodt álmaittól. –...zelte, hogy nyakunkba sóz egy *sérült* jelentkezőt, jegyeket fabrikál neki, átnyomja egy kirkatfelvételin, aztán kiteszi az egyetemi élet farkastörvényeinek? [...] (19)

⁸ „Elmondanék én maguknak mindent, amit akarnak, sőt többet is, ha azokat a hangokat hallanák, amiket kiejtek.” (14); „Nem tudom megértetni magam.” (14) Végül a botrányosra sikeredett felvételi után Hal bácsikája így mentegetőzik: „– Van egy kis nehézsége a kommunikációval, kommunikációs kihívásokkal küzd, ezt nem tagadta senki.” (19)

A vizuális nyelvezet szintén felerősödik, hiszen az ájulás ideje alatt kétszer fordul elő a *látómező perifériája*, illetve valaki Hal produkcióját a time-lapse technikájához hasonlítja (18), amely már kifejezetten technológiai eszközhöz kötött fotográfiai, illetve filmes szakkifejezés. A time-lapse eredetileg egy olyan fotózási technika, amelynél a hosszú idő alatt felvett képeket rövid idő alatt játsszák le, s mindez a nézőben felerősíti az időbeliség érzetét. Hal gesztusaira értve ez a megállapítás azt mutatja, hogy nem csupán valamiféle kommunikációs zavarról van szó, hanem Hal tudati állapota egyáltalán nincs szinkronizálva a téridőbeli helyzetének struktúráival. A mentőben és a sürgősségin felerősödnek az asszociációk és az emlékéradatok. Újra megjelenik a képmező kifejezés, majd a szedálásra gondol és arra, hogy utána úgy fog aludni, „mint egy faragott kép” (21).

Az konkrétan nem derül ki, hogy ismert pszichológiai problémával küzd-e Hal, vagy mi az oka rosszulleteinek. „Bármi legyen is azonban a magyarázat, a regény elbeszélő idejében legelső, ám az elbeszélte időben utolsó jelenete kijelöli magának a regénynek a témáját: az érzelmek adekvát kifejezésének nehézségét, legyen szó a nyelvi vagy a testi megnyilvánulásokról. Hal számára ez a feladat válik lehetetlenné, s ez az, amit a regény első fejezetének meglepő nézőpontválasztása – egyáltalán: az olvasó figyelmének a nézőpont jelentőségére való ráirányítása – kiemel és tudatosít.” (Sári B. 2021, 152) Az érzelmek kifejezésének lehetetlenségét nyelvi szinten pedig leginkább az akusztikai és a vizuális elemek érzékeltetik azáltal, hogy eltávolítják az egyént a saját valóságától. Ehhez kapcsolódnak a regény későbbi fejezeteiben kibontakozó különböző technikai eszközök, amelyek ezt erősítik, sőt generálják.

Ha pedig párhuzamba állítjuk Wallace esszéjét a regényével, akkor az imént bemutatott fejezetből is egyértelművé válik, hogy egy olyan világot ábrázol, amelyet mélyen áthatnak a tömegmédiá konstrukciói. Ahogy Hal Incandenza elbeszélésében is láthattuk, ezek az elemek beépülnek a szereplők narratív sémáiba és valóságérzékelésébe, elnyomják a valódi érzelmeket, és lehetetlenné teszik a visszatérést a naiv nyelvhasználathoz. És ahogy Wallace esszéjének, úgy regényének is szerves alkotórészét képezi a televízió (az InterLace-rendszerek és filmpatronok), azonban Ádám Szilamér szerint mindezt nem hagyja reflektálatlanul, hanem „bemutatja atomizáló, elidegenítő és függővé tévő hatásait” (Ádám 2021, 58).

Irodalom

Ádám Szilamér (2021): *A Végtelen Tréfa az amerikai metamodern prózairodalmának kontextusában*. Korunk, 2021/6, 55–62.

Bán Zsófia (2019): *Az X generáció fehér bálnája*. Online: <https://magyarnarancs.hu/konyv/az-x-generacio-feher-balnaja-115991>

Bartók Imre (2019): *Mese a szájrol*. Online: <https://dunszt.sk/2019/08/08/mese-a-szajrol/>

Birkerts, Sven (1996): *The Alchemist's Retort*. The Atlantic. Online: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/02/the-almchemists-retort/376533/>

- Csuhai István (2019): *Aki ismeri a határait, annak nincsenek*. Élet és Irodalom. LXIII. évfolyam, 11. szám. Online: <https://www.es.hu/cikk/2019-03-14/csuhai-istvan/aki-ismeri-a-hatarait-annak-nincsenek.html>
- Doyle, Jon (2018): *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*. Helikon, 2018/3, 283–301.
- Letzler, David (2012): "Encyclopedic Novels and the Craft of Fiction: Infinite Jest's Endnotes". *Studies in the Novel*, 44/3, 304–324.
- Lipsky, David (2010): *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*. New York: Broadway Books.
- McInerney, Jay (1996): „Infinite Jest”. *The New York Times*. Online: <https://www.nytimes.com/1996/03/03/news/infinite-jest.html>
- Sári B. László (2021): *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Sayers, Philip (2012): "Representing Entertainment in Infinite Jest". *Studies in the Novel*. 44/3, 346–363.
- Wallace, David Foster (1993): *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*. *Review of Contemporary Fiction*, 13:2, 151–194.
- Wallace, David Foster (1996): *Infinite Jest*. New York: Little Brown & Co.
- Wallace, David Foster (2018): *Végtelen tréfa*. Ford. Kemény Lili és Sipos Balázs, Budapest: Jelenkor Kiadó.