

Az amerikai irodalom közgazdaságtana

SÁRI B. LÁSZLÓ

Jonathan Franzen munkásságáról

1972-ben született Tiszafüreden. Irodalomtörténész, kritikus, műfordító, a Pécsi Tudományegyetem Anglisztika Intézetének egyetemi docense.

¹Jonathan Franzen: *The Twenty-Seventh City*. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1988, magyarul: *A huszonhetedik város*. (Ford. Bart István.) Európa, Budapest, 2014; Jonathan Franzen: *Strong Motion*. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1992, magyarul: *Erős rengés*. (Ford. Bart István.) Európa, Budapest, 2012.

Jonathan Franzen az egyik legjobban jegyzett név a kortárs amerikai irodalom értéktözsdején, ám ez nem volt mindig így. Korai regényei, a magyarul is olvasható *A huszonhetedik város* és az *Erős rengés*¹ még egy posztmodern epigont mutatnak. Az előbbi regény címe St. Louisra utal, mely a megjelenés idején az Egyesült Államok méretét tekintve huszonhetedik városa volt. A regény egy közelebbről meg nem határozott, indiai titkosszolgákkal operáló bűnözői csoport tevékenységét követi nyomon, ahogyan azok átveszik a város gazdasági és politikai irányítását a helyi elit és a közvélemény manipulálása révén. *A huszonhetedik város* a társadalmi rendszer lokális sebezhetőségét, az alapvetően arisztokratikus módon építkező nagyvárosi gazdasági és politikai elit érdekektől vezérelt világának az összehangolt külső támadással szembeni törekvését cselekményesíti. A regénybeli St. Louis történelmi mélyponton van. Stagnáló helyzetéből a belső politikai ellentéteket nevető harmadikként kihasználó új rendőrfőnök, egy indiai-amerikai kettős állampolgár látszik kimozdítani. S. Dzsammu nem csupán a bűnözést szorítja át a szomszédos Illinois államba, hanem ügynökei segítségével kísérletet tesz a megye és a város közigazgatási egyesítésére is, hogy a politikai felfordulást kihasználva nagyszabású ingatlanspekulációk révén hatalmas haszonra tegyen szert önmaga és társai számára. Ahogy az ekkora terjedelmű regények esetében már lenni szokott, az összeesküvés száalai kiterjedtek, a történet sokszereplős, az egyéni lélektani képletek és a kapcsolatok bonyolultak, és bár a cselekmény térben és időben korlátozott, kellően szövevényes.

Debütáló regény létre *A huszonhetedik város* esetében is felsejlik Franzen írói eszköztárának színe-java. A szöveg a lélektani realizmus talajáról elrugaszkodva jó érzéssel ragadja meg a regényben ható erők: a törvények, a politika és az összeesküvés szintjeit és metaforikus összefonódásukat. A később szinte a szerző kézjegyévé váló műfaji és regiszterbeli váltások *A huszonhetedik város* esetében már a helyükön vannak, s a zsurnalisztikai betétek révén Franzen kiválóan érzékelteti a közvélemény és a bennfentes politikai aktorok tudása közötti radikális különbséget, a közéleti szereplők hiúságának vásárát. A regény előnyére válik az is, hogy egyként szenttelenül szemléli szereplőit: nyomát sem találni szócsőként használt, a szerzőhöz gyanús életrajzi vonásokon keresztül köthető, ám ironikusan eltávolított figurának. Vagyis Franzen első regénye meglepő módon elsősorban az ekkor még a regényírói képzelettel és a nyelvi bravúrokkal szemben

megnyilvánuló arányosságával és mértékletességével tüntet, azzal az erénnyel, mely megjelenik a szerző leginkább megformált kései szövegeiben, így a *Javításokban* és a *Tisztaságban* is. Ettől a regényforma makroszintjén megjelenő tudatosságtól válik Franzen a posztmodern próza alkotóinak, elsősorban Thomas Pynchonnek, Don DeLillónak és William Gaddisnek a kései örökösévé.

A második regény már az átalakulóban lévő Franzent mutatja, aki nek figyelme ugyan még a nagy rendszerek — itt: a kőolajipar és a fegyvergyártás — felé irányul, ám már megjelenik az amerikai társadalom alappilléreinek, a családi mikrostruktúráknak az ironikus-szatirikus ábrázolása is. Ez válik majd a későbbi regények központi témájává, a „rendszerregénynek” tekinthető korai művek kimondottan társadalomkritikai irányultságával szemben, melyek — és a szerzői önértékelésben játszott szerepe miatt ezt a tényt érdemes hangsúlyozni — a viszonylagos kritikai sikerek ellenére sem hozták meg a szerző számára a vágyott elismerést. Franzen később saját esszéiben is bevallja, hogy mind minőség, mind pedig hatás tekintetében ez idő tájt képtelennek bizonyult az amerikai posztmodern regény általa feltétlen hivatkozási pontoknak tekintett, eminens szerzőinek a nyomába érni.

De a gondolat megjelenik a 2006-ban napvilágot látott *Diszkomfortzóna*² című emlékirataiban is, melyben azt az alapélményét fogalmazza meg, amit a közép-nyugati kisvárosi létforma átalakulása jelentett számára. Ennek alapvető okát Franzen a hagyományos protestáns értékek (így a természet szeretetének) eltűnésében látja, s ennek nyomán saját érzéseinek alaphangját a szégyen jelenti, mely megjelenik válása és férfiként betöltött szerepe kapcsán éppúgy, mint a madár- és természetvédelemről szóló szenvedélyes írásaiban.³ A korai regények (az elsőt huszonkét évesen kezdte el, és huszonnyolc volt, mire befejezte, a másodikra négy évet kellett várni) sikertelensége — ahogyan ezt csak Harper-esszének titulált hosszú esszéjében megfogalmazza — az irodalomról és a regény szerepéről alkotott idealista elképzeléseivel hozható kapcsolatba. Ebből az ifjonti elragadtatásból Franzent egyebek mellett DeLillóval folytatott levelezése rángatja ki, hiszen ő ébreszti rá a regényírással kapcsolatban világmegváltó elképzelésekkel házaló szerzőt, hogy a regény saját korának szülötte, s hogy az írás a regényíró szabadságának megnyilvánulása egy olyan korban, amikor az identitás meghatározásának legfőbb összetevője a tömegtermelés.⁴

Az esszék és a regények kapcsolata, az, ahogyan Franzen saját élet-történetét és regényírói pályájának alakulását dokumentálja, az életművön belül bekövetkező jelentős változás tanúja. Azt jelzi, hogy végső soron Franzen egy új szerzői generációhoz tartozik, melynek képviselői számára a posztmodern próza már eleve létező esztétikai formáció: olyan írásmód, aminek megteremtésében ők maguk nem vállaltak tevékeny szerepet, de amihez képest meg kell határozniuk írói gyakorlatukat. Franzen pályájának korai szakasza éppen ennek a folyamatnak a nehézségeit példázza: azt, ahogyan a sikerek elmaradásával és a szerzői műhelymunka reflexióinak esszéikben történő kihangsúlyozása révén pályamódosítást hajt végre, amit szövegeinek té-

²Jonathan Franzen:

Discomfort Zone:

A Personal History.

Farrar, Strauss & Giroux,

New York, 2006, magya-

rul: *Diszkomfortzóna –*

Személyes történet

(Ford. ifj. Bart István.)

Európa, Budapest, 2015.

³Lásd Jonathan Franzen:

The End of the End of the

World. Farrar, Strauss &

Giroux, New York, 2018,

magyarul: *A világ végének*

vége. (Ford. Bart István.)

21. Század Kiadó,

Budapest, 2020. Erről a

kötetről lásd Sári B.

László: *Madarak és*

emberek. Alföld, 2019/9.

129–133.

⁴Lásd Jonathan Franzen:

Perchance to Dream:

In the Age of Images, a

Reason to Write Novels.

Harper's Magazine, April

1996, 35–54. A szöveg

később újra megjelent

Franzen gyűjteményes

esszékötletében,

Why Bother? címmel:

Jonathan Franzen: *How*

to Be Alone. Farrar, Straus

& Giroux, New York,

2002. A kötet későbbi

kiadásai az eredeti,

„szerkesztetlen” esszét is

közlük a függelékben.

⁵Stephen J. Burn: *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*. Continuum, New York, 2008; Robert Rebein: *Hicks, Tribes and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*. The University of Kentucky Press, Lexington, 2001; Jonathan Franzen: *The Corrections*. Farrar, Strauss & Giroux, New York, 2001, magyarul: *Javítások*. (Ford. Bart István.) Európa, Budapest, 2014. Burn érvelése Harris és McLaughlin „poszt-posztmodernnel” kapcsolatos okfejtéseit követi: Charles B. Harris: *PoMo's Wake, I*. American Book Review 23 (2002), 1–3.; Robert L. McLaughlin: *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*. *Symploke* 12 (2004), 53–68.

⁶Robert Rebein: *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, i. m. 172., 164–167., 173–178., 177. Az már csak ráadás, hogy hasonló elmozdulást Rebein Franzen egyik legfontosabb előfutáránál, DeLillónál is érzékel az *Underworld* című nagyregényben. Don DeLillo: *Underworld*. Scribner, New York, 1997.

⁷Jonathan Franzen: *Mr. Difficult: William Gaddis and the problem of*

mái és a nyelvi megformálásmódjának változásai is jeleznek. Éppen ezért nem véletlen, hogy monográfusa, Stephen J. Burn már művének címében is a „posztmodern végére” helyezi Franzen-t, s hogy Robert Rebeinnek a „posztmodern utáni” prózai törekvésekről írott kritikai összefoglalója megjelenését tekintve (az újabb fejleményének érzékelésének egyik legfontosabb kritikai dokumentuma ez a könyv) egybeesik a Franzen karrierjében fordulatot jelentő, *Javítások* című 2001-es regény publikálásával.⁵ Az időbeli egybeesést tartalmi-formai-fogalmi vonatkozások erősítik. Rebein műve a kortárs prózai törekvések középpontjában egy „új realizmust” vél felfedezni, melynek főbb vonásai (a posztmodern narratív invenciók bekebelezése, az ironia megszelídítése, a szövegek helyhez kötöttsége a kortárs kontextusban és az etnikai marker megjelenése a posztmodernhez kapcsolódó (fehér, középosztálybeli, férfi) szerzők esetében) akár Franzen kései műveinek poétikáját is jellemezhetné.⁶ Franzen azonban nem csupán ezzel a *Mr. Difficult: William Gaddis és a nehezen olvasható könyvek problémája*⁷ című, hosszú esszéjében megénekelt váltással hívta fel a figyelmet magára, hanem azzal is, hogy „a posztmodern invenció és a hagyományosabb elbeszélő formák konfliktusát internalizálta és vitte színre esszéiben és regényeiben”.⁸ Mindez azt jelenti, hogy a posztmodern epigonként induló Franzen karrierjében a figyelmes olvasó konzervatív fordulatot vélhet felfedezni: az irodalmi fősodorban kitartóan jelenlévő realizmus konvencióihoz való odafordulást, az ironia jelenlétének visszaszorítását, a történetvilág egyre fokozottabb lehorgonyzását ahhoz, amit a társadalmi valóság mikro- és makroszintjeiként érzékel az értékviszályban szenvedő konzervatív liberális amerikai középosztály.

Azonban talán még ennél a váltásnál is figyelemreméltóbb az, ahogyan Franzen egyrészt folyamatosan kirohanásokat intéz a tömegmédiák különböző csatornáival szemben, majd az így keltett botrányokat ismertségének és publikus szerzői imázsának népszerűsítésére használja. Némi túlzással kijelenthető: Jonathan Franzen nem pusztán irodalmi szerző, de egyben kétes híresség/médiablöff is. Franzen ugyanis annak ellenére, hogy látszólag osztja Philip Rothnak a könyv kultúrájának végével kapcsolatos szorongásait, a posztmodern korábbi generációjának szerzőitől eltérő választ ad a dilemmára. Nem pusztán a posztmodern nyelvi megoldások kimozdítása a célja a műfaji kódok felé (mint a kései Pynchonnal). Nem is a nyelv költői és az elbeszélés terében minimalistaként megmutatkozó használatának irányába tapogatódzás (ez lenne a kései DeLillo poétikájának kulcsa). Franzen azáltal is nehezen vádolható, hogy az elbeszélés és a drámaiság kapcsolatát, a hatást firtatja (ahogyan Philip Roth legjobb szövegei). És nem is a végtelenségig fokozott és kitartott ideológiai kritikától a fősodor morális diskurzusának elsajátítása felé vezet Franzen útja (mint Cormac McCarthyé). A korábban már idézett Robert L. McLaughlin Franzen esszéit elemezve bontja ki azt a szerző által fontosnak tartott problémát, hogy a fogyasztói társadalom technológiai alapú kultúrája gyakorlatilag elveszi a regényíró kenyerét, amennyiben rövidre zárja a „rej-

hard-to-read books.
The New Yorker, 2002.
szeptember 30., magyarul:
*Mr. Difficult: William
Gaddis és a nehezen
olvasható könyvek
problémája.* (Ford. Sári B.
László.) Jelenkor,
2017/7–8. 822–836.

⁸Stephen J. Burn:
Jonathan Franzen, i. m. ix.

⁹Jonathan Franzen:
How to Be Alone. Farrar,
Straus and Giroux,
New York, 2002, 65.,
idézi Robert L.
McLaughlin: *Post-Post-
modern Discontent*,
i. m. 60.

¹⁰Lásd Robert L.
McLaughlin: *Post-Post-
modern Discontent*,
i. m. 60.; Jonathan
Franzen: *Mr. Difficult*, i. m.

¹¹Jonathan Franzen:
How to Be Alone, i. m. 90.

¹²Jonathan Franzen:
How to Be Alone, i. m.

¹³McLaughlin tanulmánya
Franzennel Wallace-t
állítja szembe, akinek
pozíciója és gondolatme-
nete alapvetésében sok
hasonlóságot mutat
Franzenéhez, ám végkö-
vetkeztetésében jelentő-
sen eltér attól. Lásd David
Forster Wallace: *E Unibus
Pluram: Television and
American Fiction*. In uő:
A Supposedly Fun Thing

tély” [„mystery”] és a „viselkedés” [„manners”] köreit, előbbi a fo-
gyasztói technológiák diktálta homogén vágyakkal helyettesítve, utób-
bit pedig bezárva az atomizálódott egyén magánszférájába. Franzen
ebben a kontextusban teszi fel a költői kérdést, hogy miközben „a re-
gényírónak egyre több és több mondanivalója van az egyre kevesebb
és kevesebb idővel rendelkező olvasónak: hogyan foglalkozzon az em-
ber egy válságban lévő kultúrával, melyben a krízis lényege éppen ab-
ban rejlik, hogy lehetetlen a kultúrával foglalkozni?”⁹ A „rejtély” és
a „viselkedés” elsősorban pszichológiai szempontból érdekli az ér-
velésében Flannery O’Connor nyomdokain haladó Franzent, hiszen
a szereplők viselkedésére fektetett hangsúly és a történelmi helyzet-
ből adódó rejtélyek szerepeltetése igencsak jellemzőek regényeire, ame-
lyek akár a közelmúlt eseményeit feldolgozó, a kortárs történelmi- és
etikettregény sajátos hibridjeiként is olvashatók. Franzen a válság má-
sik okaként a posztmodern egyetemi intézményesülését és az ebből
adódó elszigeteltséget, valamint a félreértett, atomizációt erősítő, iden-
titásalapú értelmezési keretet jelöli meg.¹⁰

Franzen szerint az intézményesüléssel éppen az a probléma, hogy
ellehetetleníti az átjárást a személyes szféra és a társadalom világa kö-
zött, holott szerinte éppen ennek a biztosítása lenne a regény törté-
netileg kialakult feladata. Mindehhez még hozzájárul a kreativitást
intézményesítő egyetemi íróképző programok belterjes légköre, és már
készen is áll a kortárs amerikai próza, s benne a posztmodern be-
tegségének diagnózisa Franzennél, aki a kortárs irodalom feladatát
elsősorban egy olvasói közösség, egy hagyomány, a nyelvhasználatból
adódó reflexió lehetőségének fenntartásában, s ekképp egy formai-
lag konzervatív irányba mutató esztétikai pozícióba történő vissza-
vonulásban látja.¹¹ Franzennél ráadásul ez az elképzelés sajátos tech-
nofóbiával jár együtt, amennyiben a technikai eszközöket terhelné
felelősség azért, hogy ellehetetlenítik az introspekciót, és a pri-
vátszférába tartozó tartalmakkal árasztják el a közszférát. Innen 2002-
es esszékötetének címe is, amely a privátszféra problémáját techno-
lógiai összefüggésben, de a posztmodern próza poétikai kérdéseinek
zárójelezésével tárgyalja: *How to be Alone*, vagyis „hogyan maradhat
az ember egyedül” a rá záporozó, elsősorban privát tartalmakat a köz-
beszéd terébe emelő médiaüzenetek fehér zajában?¹² Mindez persze
korántsem akadályozza meg Franzent abban, hogy egyrészt maxi-
málisan kihasználja a tömegmédia nyújtotta promóciós lehetősége-
ket (közismertnek számít az Oprah Winfrey Könyvklubbal kapcsola-
tos botránya: a könyvklub ajánlása, nyilatkozta Franzen, leszűkíti
a regény olvasóköreit), másrészt a tömegmédiában keringő történet-
sémákat hívja segítségül regényei cselekményeihez.

McLaughlin a *Javítások*ban látja Franzen fentebb vázolt esztétikai prog-
ramját kicsúcsosodni, amelyet — némileg ellentmondásos módon —
a szerzőnek tulajdonított esztétikai bizonytalanság, tulajdonképpen a
regény polifonikus hangvétele, a formával való posztmodern játék mi-
att kárhozzát.¹³ Pedig éppen ez az esztétikai bizonytalanság, a műfaji

I'll Never Do Again. Little, Brown & Co., New York, 1997, 21–82.

kódok és az írásmódok realista beszédmódnak alárendelt játékos keverése lesz Franzen kései regényeinek, a *Szabadságnak* és a *Tisztaságnak* a kulcsa: az, ahogyan a szöveg *oszcillál* allegorikus és a realista beszédmód között. Ebből a szempontból a későbbi regény, Dickens *Szép remények* című művének címszereplőjére utaló *Tisztaság* mutatja vegytisztán a franzeni törekvéseket. Véleményem ebben markánsan eltér a Franzen méltató kritikuskóvétól, akik a mai napig a *Szabadságot* tekintik Franzen főművének, talán mert a szerző ebben tesz először kísérletet arra, hogy a közelmúlt történetével a különböző műfajok ötvözésével és egyéb *formai* kísérletek révén elszámoljon. Ez a kísérlet az, ami — mint ahogy bizonyítani igyekszem majd — sokkal markánsabb és kidolgozottabb a *Tisztaságban*, éppen az irodalmi formával, a realizmus és az allegorikus jelentések viszonyával való tudatosabb foglalatosság, az átgondoltabb formai megoldások miatt.

A regény központi alakját ugyanúgy „Pipnek” becézik, mint Dickens hőstét, míg keresztneve a regény allegorikus jelentésére utaló „Purity”, vagyis „tisztaság”. Maga a regény is érinti a társadalmi valóság és az annak ábrázolásakor képződő allegória átmenetét, méghozzá a regény középpontjában álló ellentétpárokban kódolt egyenlőtlenségeknek és az ezekből adódó bonyodalmaknak a tárgyalása során. Purity maga erre az „erkölcsi kockázat” kifejezést használja a regényben, méghozzá az anyjához fűződő viszonyának jellemzésekor: „Pip olyan volt az anyja világában, mint egy bank, amely túlságosan is nagy ahhoz, hogy tönkre tudjon menni, vagy mint egy alkalmazott, aki annyira nélkülözhetetlen, hogy nem lehet elbocsátani csupán csak azért, mert egy kicsit hanyag”.¹⁴

Az „erkölcsi kockázat” ökonómiai metaforája a regény szerkezetével, a kihagyásokkal operáló, „arabesk-szerű” történetvezetéssel¹⁵ együtt a regény szereplőinek kapcsolatát általában is jellemzi. Purity *Bildung*jának fontos része, hogy mivel a történet végére tisztába kerül az „erkölcsi kockázat” természetével, azt kerülve igyekszik felépíteni a megértés, a bizalom és az intimitás köreit, azzal, hogy immár vagyonos, felső-középosztálybeli, független nőként anyagiilag segíti barátait, akik osztoztak vele alsó-középosztálybeli létbizonytalanságában, illetve azzal, hogy immár fenntartások nélkül veti bele magát a kapcsolatba, egyelőre Jasonnel folytatott szexuális életében. Ennek a viszonyoknak John Donne *Önkívület* című verse lesz alapja.¹⁶ Az „erkölcsi kockázat” a konfliktusok kialakulásáért és az arabesk-szerű szerkezetben a feszültség fenntartásáért felelős tudásbeli különbség miatt a szöveg és az olvasó alapvető viszonyát is jellemzi: nem mindig tudjuk eldönteni, hogy amit olvasunk, az a regényvilág valóságának jellemzését, vagy az allegorikus tartalmakat, az erkölcsi példázatot hordozó ábrázolás célzatosságát szolgálja-e, esetleg mindkettőt. A két ábrázolásmód váltakozása természetesen hatással van arra is, hogy hogyan olvassuk Franzen regényét, vagyis ahogyan elképzelése szerint létrejön valamiféle szerződés szerző és olvasója között, s ahogyan ez a viszonyt oldja az itt-ott felbukkanó posztmodern irónia.

¹⁴Jonathan Franzen: *Tisztaság*, i. m. 9. Az „erkölcsi kockázat” eredetileg közgazdaságtani fogalom, amely az egymással általában szerződéses viszonyban álló felek eltérő tudását, az ebből adódó viselkedés-mintázatokat és a kockázatvállalás különböző szintjét jelöli.

¹⁵Elaine Blair: *The Prisoner of Sex: Franzen and the Women.* *Rev. of Purity*, by Jonathan Franzen. Harper's Magazine, September 2015, 84–88., 85.

¹⁶Jonathan Franzen: *Tisztaság*, i. m. 570. A John Donne-költemény Vas István fordításában érhető el magyarul, *Önkívület* címmel.

Miféle „erkölcsi kockázatot” vállal tehát az olvasó a *Tisztaság* értelmezésekor? A kritika a nyílt elkötelezettséget kárhoztatja a szerző szövegein kívüli megnyilvánulásaiban, illetve ennek hiányát kifogásolja Franzen regényeiben. Azonban Franzen igenis hangot ad bizonyos véleményeinek a *Tisztaság*ban, hiszen egyes gondolatok, így az információs társadalom és a totalitárius diktatúra lényegi egyezéséről szólók vészesen egybecsengenek Franzennek a média világáról szóló, botránys és botránysosan egyszerű nyilatkozataival. Maga a regény is ezt a mintázatot követi, amikor a szereplők tudatában időzik, elveiket és gondolataikat latolgatva. Azt, hogy mit gondol Pip a megújuló energiával kapcsolatos megoldásokat állami pénzen népszerűsítő vállalkozásokról; hogy mit is jelent a milliárdoscsemete radikális művészi értelmezése a férfiuralomról; hogy a normalitás netovábbjaként beállított apa mit tekint a tényfeltáró újságírás feladatának; hogy mit gondol valóságosan is létező versenytársairól, Julian Assange-ról és Edward Snowdenről a regény fausztai alakja, és így tovább. Ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy a regény realista ábrázolásmódjának allegóriába csúsztatása milyen ítéletet mond a Reagen-korszakban fiatal felnőttkorát élő liberális középosztály generációjáról, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy Franzen messze túllépett az „el nem kötelezettség” problémáján.¹⁷ A kései regényekben a kortárs politikai folyamatok feldolgozása helyett a közelmúlt történelmének ábrázolása és manipulálása kerül a középpontba.

¹⁷A korai regények harcos el nem kötelezettsége kapcsán lásd Colin Hutchinson: *Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement*. Critique 50 (2009/2), 191–207.

¹⁸Paul Dawson némileg másképp látja ezt a kérdést, amikor a *Javitások* kapcsán amellet érvel, hogy Franzen elköteleződése a tizenkilencedik századi forma mellett „annak egyértelmű példája, amikor a regényíró a mindentudó elbeszélés révén egy nagyobb vállalkozás részeként a regény kortárs kultúrában betöltött szerepe mellett kardoskodik”. Paul Dawson: *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*. Narrative 17 (2009), 143–161., 151.

¹⁹Lev Grossman: *Jonathan Franzen. Great American Novelist*. Time, 2010. augusztus 12.; Genevieve Fox: *Interview with Jonathan Franzen*. The Telegraph, 2010. október 1. [web].

A realista hagyományokat követő, mindentudó elbeszélés a szereplők tudatába, az „erkölcsi kockázat” működésébe, az egyének atomizációjának folyamatába enged bepillantást, miközben a látszólag történeti pontosságú történetek allegóriákat rejtenek, s jelzik az írói (férfi-) fantázia és a vele kapcsolatos szorongás működését.¹⁸ Ez a regényes allegória jelenik meg aztán a regénybeli Blenheim és Franzen által is kárhoztatott közvéleményben, mely szerint — ahogyan a *Time* címlapján 2010. augusztus 12-én — Franzen a „Nagy Amerikai Regényíró” életét „modern Tolsztojként” tengetné.¹⁹ Az „erkölcsi kockázat” így az olvasó részéről abban rejlik, hogy — amint az amerikai napisajtóban vagy a magyar irodalmi hetilapokban és irodalmi lapokban megjelent kritikák jó része is sugallná — valóban elfogadja-e Franzent a közelmúlt (amerikai) történéseinek krónikásaként, aki ekképp megvalósította volna Henry James maximáját, miszerint „a regény a történelem”. Bár Franzen nagyon közel jár ahhoz, amit Robert Rebein a posztmodern utáni fikciós törekvéseket összegző munkájában „kortárs realizmusnak” nevezett, a realista elbeszélésmód kortárs kisajátítása, annak allegorikus kiterjesztése és történeti lehorgonyozása inkább el kellene, hogy bizonytalanítson bennünket, éppen az allegorikus jelentések természete miatt, melyekben ott visszhangoznak Franzen közszerzőként tett nyilatkozatai.

Mindezek ellenére, vagy talán éppen ezért, Jonathan Franzen történeteit még sem megfilmesíteni, sem televíziós sorozatként adaptálni nem sikerült. 2021-ben jelenik meg következő regénye, a hírek szerint egy készülő trilógia első darabja.