

Sári B. László<sup>1</sup>

## MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN?

– Előtanulmány a kortárs amerikai posztmodern regények kutatásához<sup>2</sup> –

E tanulmány abból az egyszerűnek tűnő megfigyelésből indul ki, hogy a posztmodernnek nevezett amerikai próza képviselői a kilencvenes évek második felétől kénytelenek voltak egyre látványosabban szembesülni bizonyos társadalmi, politikai és kulturális változásokkal. Ezek a változások az amerikai irodalmi élet átalakulását, a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett „posztmodern” alapvető belső ellentmondásainak felszínre bukkanását, valamint – részben ezekből kifolyólag – az elsősorban formai kísérletként értett amerikai posztmodern fikciós próza anakronisztikus mivoltának nyilvánvalóvá válását eredményezték. Így a későbbiekben tárgyalt, „posztmodernnel” hírbe hozható szerzők mindegyike rákényszerült a „posztmodern” kísérlet újra- és átgondolására, saját életművének ismételt értékelésére, s – a legtöbb esetben – esztétikai programjának kiigazítására. Jelen tanulmány ennek a paradigmaticusnak is nevezhető változásnak a lehetséges okaira, illetve az egyes szerzők életművében megfigyelhető, kisebb-nagyobb elmozdulásoknak az irányára kíván fényt deríteni, részben azoknak a leegyszerűsítő elképzeléseknek az ellenében, melyek a 9/11-es terrortámadást és a 2008/2009-es pénzügyi válságot az általam is jelzett tendenciák okának, nem pedig a prózai szövegekben is megfigyelhető változások tüneteinek tekintik. A szövegeket olvasva ugyanis meggyőződésem, hogy a problémákat nem maguk a történelmi események „okozták”, hanem az események maguk is – kialakulásuk, történelmi „eseményként” való tételezésük – már korábban is zajló folyamatok tüneteinek, s ekként is tételeződnek az általam vizsgált irodalmi szövegek esetében. Mi több: a „posztmodern utáni”, de javarészt annak törmelékein építkező kortárs próza vizsgálata jó eséllyel világít rá a „posztmodern” késői alakulástörténetét befolyásoló gazdasági, politikai és kulturális tényezőkre, s éppen ezért – és talán mert a kritikai figyelem is jelentősen szór az egyes alkotók vonatkozásában – érdemes a posztmodernnel és a posztmodernre érkező szerzők műveit egymás tükrében, illetve a 9/11-es terrortámadás és a 2008/2009-es gazdasági válság által *jelzett* kontextusban tárgyalni.

A „posztmodern utáni” történelmi változással kapcsolatba hozható ellentmondások részben gazdasági-ökonómiai természetűként jelentkeztek, s az amerikai irodalmi élet és piac sajátosságaiból adódóan természetesen érintették az irodalmi szövegek

<sup>1</sup> A szerző egyetemi docens, a Pécsi Tudományegyetem Anglisztikai Intézetének oktatója.

<sup>2</sup> A tanulmány elkészítésekor Bolyai János Kutató Ösztöndíjban részesültem.

termelésének, terjesztésének és fogyasztásának kontextusait. Ebből a szempontból fontos kiemelni, hogy a kortárs amerikai irodalom többszörösen is kötődik az amerikai felsőoktatáshoz, olyannyira, hogy a második világháború után az egyetem vált a kultúra termelésének és fogyasztásának legfontosabb helyszínévé, ráadásul a felsőoktatási intézményrendszer – a többször, így legutóbb Obama elnök választási kampányában beígért, felettebb szükséges reformok elmaradásával – az utóbbi néhány évtizedben egyre inkább a vállalkozói-vállalati struktúrák irányába történt elmozdulással jellemezhető. Az amerikai posztmodern próza forrásvidéke az egyetemen belül is javarészt az anglisztika tanszékek környékén keresendő, melyek társadalmi bázisát – szemben a kreatív írás programokkal vagy a különböző kisebbségi kultúrákkal foglalkozó tanszékekkel – továbbra is elsősorban az amerikai középosztályba tartozó fehér férfiak jelentik. Hogy ezeknek az identitáspolitikai alapon szerveződő szövetségeknek (anglisztika-posztmodern, különböző „studiesok”-etnikai kánon, kreatív írás-minimalizmus), illetve lehetséges társadalmi vetületüknek milyen szerepe van a posztmodern utáni próza alakulástörténetében, arról egy kicsit később. Azt azonban már most fontosnak tartom megjegyezni, hogy a posztmodernhez Amerikában, sok egyéb jelző mellett, az „akadémikus” is szorosan kapcsolódik. Nem véletlen, hogy állandó és visszatérő műfajokként beszélhetünk a rendszer- és kampusz-regényekről, mind a „posztmodern”, mind a „posztmodern utáni” próza esetében, s mindkettő esetében sajátos viszony tételődik a rendszer (társadalom, üzlet, felsőoktatás, valamint ezek allegorikus kiterjesztés révén: Amerika), illetve a felsőoktatás, a bölcsészettudomány (itt nem árt angolul érteni a kifejezést: „liberal arts”), valamint az irodalomelmélet között. Itt többről van szó irodalmi szerző és kritikus perszónaluniojánál, mint például John Barth esetében, hiszen a viszony irodalmi fikció és a számára helyet biztosító egyetem között folyamatosan változik, egyre ambivalensebbé válik Don DeLillótól Jonathan Franzenen át Stephen Graham Jonesig és tovább.

A hely mellett természetesen az idő is fontos tényező az amerikai posztmodern próza és az rákövetkező fejlemények genealógiájának felvázolásakor. Robert Rebein – John Barthnak a kimerülés téziséét megfogalmazó, ismert esszéjére támaszkodva<sup>3</sup> – amellet érvel, hogy az amerikai posztmodern próza történetének csúcspontja a hatvanas évek végére–hetvenes évek elejére eshetett: kezdetét közismert szerzőinek felbukkanása és első műveik megjelenése, betetőzését pedig Pynchon *Súlyszivárványának* Nemzeti Könyvdíjjal történő elismerése jelzi.<sup>4</sup> A posztmodern amerikai

<sup>3</sup> John BARTH, *The Literature of Exhaustion* [1967] in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins UP, 1984, 62–76. Magyarul: A kimerített irodalom (részlet) *Helikon* (33), 1–3 (1987), 137–143.

<sup>4</sup> Robert REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, The University Press of Kentucky, 2009, 12–15. Rebein a két modell különbségét a „modernista” és a „posztmodern” próza kritikailag tételzett viszonyában ragadja meg, amennyiben a kettő közötti átmenet szerves fejlődés („evolúció”) vagy radikális szakítás („revolúció”) eredménye lenne. Erről bővebben később.

próza „hanyatlásának” – a fősodorból való folyamatos kikerülésének – aztán több, együttesen ható oka vázolható, attól függően, hogy a Rebein által „evolúciónak”, vagy „revolúciónak” nevezett irodalomtörténeti narratíva keretei között kívánjuk a jelenséget megmagyarázni.<sup>5</sup>

Egyrészt felsőoktatás és üzlet talán még soha nem került ennyire közel egymáshoz az Egyesült Államokban (s az egyetemet gazdasági alapokra helyező modellt követő országokban), s bár az irodalom és az üzlet kapcsolatának irodalmi ábrázolása meglehetősen jól dokumentált,<sup>6</sup> az „élményt” regényes árucikként kínáló kortárs irodalmi piac folyamataihoz kevésbé illeszkedő és alkalmazkodó posztmodern amerikai próza jól láthatóan háttérbe szorult az egyetem falain belül és kívül egyaránt.<sup>7</sup> Rebein a helyzet elemzésekor egyenesen arról beszél, hogy a politikai és formai radikalizmus az európai kontextustól eltérően már a modernizmus idején élesen kettéválk az Egyesült Államokban (Poundnál és Eliotnál keresve sem találni politikai értelemben konzervatívabb modernista alkotót), s ennek a szétválásnak a posztmodern próza az egyértelmű vesztese. Ennek a politikai vereségnek a betetőzése a nyolcvanas évek végétől vívott kultúraháborúk sorozata, mely az etnikai identitás alapú kánonformációk kialakulását és megerősödését, a trauma kultúráinak térnyerését, egyáltalán: a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi hegemoniájának megtörését, majd erre adott reakcióként annak a visszacsapásnak a kultúráját<sup>8</sup> hozza magával, amelynek politikai hullámverései mind a mai napig nem csitulnak. Másrészt – és Rebein számára a „posztmodern utáni” prózatörténet vázolásakor ez a lényeg – a realizmus túlélése és alkalmazkodása a történelmi, kulturális, társadalmi és politikai változásokhoz olyan fejleménye a formai szempontból továbbra is alapvetően konzervatív, a kortárs témákat feldolgozó kortárs irodalmi alkotásokra kihegyezett irodalmi piacnak, mely nagyban hozzájárul a posztmodern próza meglehetősen rövidre sikerült tündökléséhez. Rebein mintha azt mondaná, hogy a piac számára a posztmodern próza formai

<sup>5</sup> I. m. 16–17.

<sup>6</sup> Lásd például Graham THOMPSON, *The Business of America: The Cultural Production of a Post-War Nation*, London; Sterling, Virginia, Pluto Press, 2004, különösen az *Entropy, Postmodernism and Global Systems* című fejezetet (53–73).

<sup>7</sup> Jameson elhíresült esszéjében sem az elit- és a populáris kultúra közötti határ elmosódásáról és a kettő egybeolvadásáról beszél, hanem a magas kultúra mellé a tömeg- és fogyasztói kultúrát helyezi. Lásd Fredric JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1997. Az irodalom és az üzlet kapcsolatáról lásd még Graham THOMPSON, *The Business of America*, 2004. Jonathan Franzen William Gaddisról írott esszéjében pedig egyenesen szembeállítja az irodalom (és benne az irodalmi posztmodern) két modelljét, a Szerződés- és a Státus-alapút. Lásd Jonathan FRANZEN, Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája, fordította SÁRI B. László, *Jelenkor* (60), 7–8 (2017), 822–836.

<sup>8</sup> Lásd Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, [1991] New York, Three Rivers Press, 2006. A kultúraháború állásának legutóbbi, igen tanulságos összefoglalóját lásd Angela NAGLE, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan to tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester, UK & Washington, USA, Zero Books, 2017.

szempontból túlságosan is radikális (nem realista), míg a liberális politikai elit (és egyetemi képviselőik) számára viszont politikailag túlságosan is konzervatív (nem hajlandó etnikai alapon, rendszerszerű szemlélete ellenére identitás-politikailag elgondolni magát). Mindezeket figyelembe véve a posztmodern amerikai próza sajátos fénytörésben mutatkozik meg 9/11 és a terror ellen folytatott küzdelem, valamint a 2008/2009-es gazdasági válság (vagy akár a Donald Trump elnökké választása kapcsán kialakult politikai diskurzus) kontextusában: nem nehéz belátni, miért tűnt el szinte teljesen maga a prózára vonatkozó „posztmodern” kifejezés a kritikai diskurzusból, maga az amerikai posztmodern próza pedig az érdeklődés homlokteréből. Bár a posztmodern szövegeknek jelentős hivatkozási pontja a „rendszer”, ezek az utalások – egyrészt a „rendszerhez”, másrészt magához a nyelvhez fűződő ellentmondásos viszony miatt, vagyis intézményes és formai okokból – nehezen sajtóíthatók ki egyértelmű politikai üzenetként egy adott helyzetben.

Az ellentmondást tovább fokozza, hogy a legjelentősebb amerikai posztmodern alkotók Pynchontól DeLillóig és tovább (talán a pályáját tudatosan lezáró Roth kivételével) ma is aktívak, évről évre fontos és – megkockáztatom: alkotói pályájuk alakulásának menetében – jelentős szövegeket publikálnak, s feltűnt egy újabb generáció is (Dave Eggers, Jonathan Franzen, William T. Vollman, Jonathan Safran Foer, David Foster Wallace és mások), melynek képviselői éppen a „posztmodernnek” témafelvetéseit, vagy éppen a „posztmodern” ellentmondásait gombolják-gondolják regényesen, vagy éppen esszéikben újra. Vagyis az önálló esztétikai alakzatként elgondolt posztmodern amerikai próza Rebein értékelésével ellentétben nem hogy eltűnt volna, de – kénytelen-kelletlen – alkalmazkodott az irodalmi piac változásaihoz: figyelve olvasótáborára, az amerikai középosztályra, új témák felé fordul(t), igazít(ott) esztétikáján, reagál(t) az alkotás megváltozott feltételrendszerére. A változás jól érzékelhető az egyes életműveken belül, s helyenként maguk az alkotók is expliciten reflektálnak a megváltozott körülményekre, esztétikájuk módosulására. Ennek a legszembetűnőbb példája talán DeLillo *Underworld* című 1997-es regénye, amelyet a szerző és vele egyetemben a kritika már nem is posztmodern regényként, hanem – mily meglepő! – etnikai (olasz-amerikai) irodalomként értékel.<sup>9</sup> És mindezt annak ellenére, hogy a mű témaválasztása (a hidegháború) és sajátos időszerkezete (történelmi és tömegkulturális események időbeli együtt állásának felhasználása egy hipotetikus történelmi sémához) egyértelműen kapcsolná azt a korábbi, egyértelműen posztmodernként számon tartott szövegekhez, így az életmű tengelyében addig álló *White Noise*-hoz (1985), *A Mérleg jegyében*-hez (1988), és a *Mao II*-hoz (1991).

Rebein ekképp véleményem szerint helyesen értelmezi azt az ezredforduló környékén a kritikában is általánosan elfogadott tendenciát, hogy a kortárs amerikai próza „topikus”, vagyis lokálisan igyekszik kötődni egy adott földrajzi és szociokulturális közegehez, illetve annak éppen aktuális problémáihoz. Ám azt már nehezebben tudom

<sup>9</sup> Don DeLILLO, The Moment the Cold War Began, *Observer* 1988. január 4, idézi: Robert REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 177–178.

elfogadni, hogy Rebein eközben egy bűvészmozdulattal eltünteti magát a posztmodern prózát,<sup>10</sup> mikor amellet érvel, hogy annak nyelvi kísérletei és formai újításai szervelesen beépültek az ezáltal magasabb szintre lépett új kortársi realizmusba. Ez a realizmus pedig szerinte egyaránt tetten érhető a kortárs amerikai novellában, a novellaciklusban, a kisregényben és az olyan epikus meritésű szövegekben is, mint amilyen az *Underworld*, McCarthy határvidék-trilógiája, David Foster Wallace *Infinite Jest*-je, Vollman *Fathers and Crows* című regénye, vagy éppen Jane Smiley-től az *A Thousand Acres [Ezer Hold]*.<sup>11</sup> Pedig talán éppen arról van szó, hogy a posztmodern próza is rálelt saját „topikusságára”, és nyelvi és stílusbravúrai immár nem egy homogénként tételezett, politikailag semlegesnek mondott esztétikai szférában értelmeződnek/értelmezhetők, hanem – az időközben lezajlott identitáspolitikai fejleményeknek köszönhetően – kontextuálisan, akár a szerzői önértelmezés fogalmi szerint is. Vagyis míg Rebein érvelése (és a szerző önértékelése) kizárná, hogy DeLillo *Underworld*-je egyszerre tarthat számot a „posztmodern” és az „etnikai”, jelesül olasz–amerikai irodalom címkéjére, addig én magam bizonyos esetekben nem látok feltétlen ellentmondást a két kategória között: a posztmodern prózáról kiderült, hogy javarészt a (felső) középosztálybeli, heteroszexuális, fehér férfi irodalma, akik elkezdtek saját identitáspolitikai helyzetüknek megfelelően írni, azt tematizálni.<sup>12</sup>

A kritikai bonyodalmakat éppen a Rebein által is emlegetett evolúciós-revolúciós irodalomtörténeti narratívák működtetése, vagy éppen a folytonosság és kapcsolat mindenféle tagadása okozza. Elméletben Rebein is hajlik arra, hogy a posztmodern nem szakított véglegesen a modern paradigmával (vagyis története inkább „evolúciós”, mint „revolúciós”), ám fölöttébb zavarja az előbbinek a politikával szemben

<sup>10</sup> Hogy ezek a bűvészmozdulatok mennyire nem idegenek Rebeintől, azt jól jelzi, hogy a *The Cambridge Companion to American Fiction* kötet általa jegyzett, realista törekvésekről szóló fejezetében ugyanígy jár el a kortárs minimalistákkal. Lásd Robert REBEIN, *Contemporary Realism*, in John N. DUVALL (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge UP, 2012, 30–43. Köszönettel tartozom Kovács Ágnes Zsófiának azért, hogy erre felhívta a figyelmemet.

<sup>11</sup> Robert REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 169–173. Rebein az *A Thousand Acres* kapcsán pontosan abban látja az „új realizmusnak” a posztmodernből kivezető útját, hogy Jane Smiley regénye „*írónia nélkül*” (172., kiemelés az eredetiben) képes Shakespeare *Lear király*ának történetét megidézni. Vagyis az „új realizmus” attól lenne „új”, hogy a posztmodern nyelvi és stilisztikai eszközeinek használatát *nem posztmodern módon* valósítja meg. A nyilvánvaló ellentmondást Rebein szövegében a kritikailag is működtetett esztétikai kategóriák hozzák magukkal, mint mikor az eredetileg a minimalizmus első hullámának fogadtatásában bevett kifejezést, a „mocskos realizmust” a minimalizmus ellenében használja a minimalizmusnak (22–40) sokat köszönhető, általa „mocskos realistanak” titulált szerzők kanonizálására (41–65).

<sup>12</sup> Természetesen ellenpéldák is találhatók szép szerével: jómagam is írtam J. T. Leroy esetéről, kinek fogadtatástörténete az etnikai és a minimalista próza identitáspolitikai ellentmondásait hozta a felszínre. Erről lásd SÁRI B. László, „*Joe csikorgó fogsora vagyok*” – *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, 136–138.

fenntartott szkepszise.<sup>13</sup> Éppen ezért talán gyümölcsözőbb egy olyan nézőpontot is szemügyre venni, mely nem feltétlenül képes a kortárs és benne a posztmodern „utáni” próza Rebein által kitűnően feltérképezett belső tendenciáinak érzékeltetésére – mint például a „fehér proli” [“white trash”] esztétika trendivé válása, a Bildungsroman és egyéb, realista elbeszélésformák visszatérése, a kisebbségi lét mikro-ökonómiájának és belső ellentmondásainak feltárása –, de jó eséllyel számol el az intézményes fejlemények esztétikai következményeivel. Rebein – és mint látni fogjuk, mások is – mintha kényszeresen irtóznának az öncélúnak érzékelt, és éppen ezért jelentés nélkülinek tartott nyelvi leleményektől, a konzervatív modernista örökség tovább élésétől. Mark McGurl 2009-es könyve, a *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* [A program-korszak: A háború utáni fikciós próza és a kreatív írás kialakulása] című könyve nem kritikai nézőpontból, hanem rendszerszinten közelít a második világháború utáni irodalmi fejleményekhez, s azokat elsősorban az esztétikai választásokat meghatározó intézményes okokra vezeti vissza. Bár McGurl nem foglalkozik kimondottan a kortárs fejleményekkel, az általa vázolt irodalomtörténeti narratíva, mely Rebein terminusai szerint „evolúciónak” számít, amennyiben a háború utáni próza térképét a kreatív írás révén a modernista esztétikák egyetemi intézményesülésének folyamányaként vezeti le, értékes belátásokkal szolgálhat a kortárs folyamatokat illetően. Elsősorban azért, mert McGurl a „posztmodern” „techno-modernizmusként” értelmezi újra, elsősorban az annak nyelvében is megjelenő információtechnológiai érintettsége okán.<sup>14</sup> Ugyanis ahogyan McGurl szellemes *Giles Goat Boy*-elemzésében rámutat: az amerikai posztmodern felfutásában – egyebek mellett – tetten érhető az egyetem háború utáni átalakulása, mely társbérletbe költöztette a hidegháború technológia fejlődési igényétől hajtott, a „kreativitás” elvárásaival terhelt természettudományos kutatást és oktatást, valamint a kihelyezett háborús hadszínterekről hazatérő veteránok egyetemi diplomáját futószalagon szállító kreatív írásprogramok szinte teljesen tanterv és tanmenet nélkül dolgozó képzéseit. Mindez még hozzá egy olyan zárt világon belül történt, melyben a kampuszon élő, ott író és oktató szerző számára az egyetem [university] és annak egyetemesként értett világa [universe] között a párhuzamot (benne a humán- és természettudományok minden lehetséges érintkezésével és ellentmondásával) a techno-modernista allegória teremti meg.<sup>15</sup> A technológiailag feljavított modernizmus (a „posztmodern”, vagy ahogyan McGurl nevezi: a „techno-modernizmus”) ekképp értelmezhető az írás technológiáját – tulajdonképpen a kreativitást – intézményesítő, automatizáló, annak produktumait hitelesítő, az alkotási folyamatot a teremtés metaforája révén áterotizáló „program” rendszerszerűen előállított, csúcsra járatott

<sup>13</sup> Robert REBEIN, *Hick, Tribes and Dirty Realists*, 13–16.

<sup>14</sup> Mark MCGURL, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass. & London, England, Harvard UP, 2009, 32.

<sup>15</sup> I. m. 37–42.

termékeként.<sup>16</sup> A techno-modernizmus ekképp – szemben például az etnikai kánon szerzőinek azon törekvéseivel, hogy az etnikai tapasztalat hitelességét biztosító hatásmechanizmusok technológia aspektusát elrejtse, vagy éppen természetesnek állítsák be – önmagát elsősorban a tiszta forma „ürességével” azonosítja, s így teremti meg saját, ha tetszik, etnikai markerét, melyet McGurl „technicitás”-ként azonosít.<sup>17</sup> Vagyis az, amit Rebein korábban az etnikai meghatározottság hiányaként érzékelt a (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, férfi) posztmodern szerzők, így DeLillo, esetében, nem más, mint a nyelvi formával való explicit foglalatosságnak az üres etnikai marker luxusaként való félreértése. Ám ahogy McGurl figyelmeztet, ami az etnikai kánon (a „magas kulturális pluralizmus”) számára az „eticitás”, az a „techno-modernizmus” számára a „technicitás” – a nyelvhez való alkotói viszonyulás igenis identitásképző tényező(ként értelmezhető).

Mindezt azért fontos megemlíteni, mert éppen az általam is vizsgált kortárs változások azt jelzik, hogy a nyelvi konstrukciókra történő kortárs reflexiók értelmezése jelenti a kulcsot a „posztmodern utáni” műveknek a „posztmodern” örökséggel történő számvetési törekvéseihez. Ezt a folyamatot viszont, legalábbis irányait tekintve, már jól detektálja Rebein kritikai jellegű értékelése: egyrészt természetesen a kortárs „realizmusok”, másrészt az „etnikai” jelleg felerősödése figyelhető meg a posztmodern szerzők késői pályáivében, illetve a korábban a posztmodern prózából hiányolt, ám abban ezért fontos szerepet betöltő történeti irányultság<sup>18</sup> fokozott jelenléte. McGurl érvelése alapján a „realizmus” és az „etnikai” jelleg felerősödése – vagy ezeknek a tendenciáknak a kritikai érzékelése, például Rebein értékelésében – a posztmodern forma mint politika (ön)félreértésére adott lehetséges esztétikai válasz, amennyiben az esztétikai súlypontok elmozdulása éppen egy formai szempontból látszólag konzervatívabb, de tartalmilag radikálisabb, vagy legalábbis politikai értelemben explicitebb irányba mutat. Hogy a korábban már emlegetett DeLillo példájánál maradjak, a *White Noise* (1984) című regény kapcsán egyik kommentátora joggal róhatja fel

<sup>16</sup> I. m. 44–46.

<sup>17</sup> I. m. 62.

<sup>18</sup> Éppen ez lenne a korábban már emlegetett Jamesonéval némileg ellentétes álláspontot megfogalmazó Linda Hutcheon posztmodern-értelmezésének tézise: hogy a „historiográfiai metafikcióként” értelmezett posztmodern szövegek – és ide sorolhatjuk DeLillo posztmodern címkével illetett alkotásait a kilencvenes évek végéig, vagy Pynchon *Mason & Dixon* című regényét, vagy, hiszen Hutcheon kanadista, Margaret Atwood szövegeit is – tulajdonképpen sajátos viszonyba kerülnek a történetírás diskurzusával, amennyiben bejelentik igényüket egyfajta történetileg értett referencialításra, miközben rámutatnak: a történelem, és benne az esemény, maga is nyelvi konstrukció eredményeként tételeződik. Míg azonban történelem és szöveg viszonya szükségszerű, kapcsolatuk természete korántsem eleve meghatározott, s a „historiográfiai metafikció” egyben lehetőséget kínál a történeti narratívák kritikai reflexiójára, alternatív történeti elbeszélések megalkotására. Erre az elképzelésre visszatérek majd az egyes szövegek – különösen Franzen műveinek – elemzésekor. Hutcheon érvelését lásd Linda HUTCHEON, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988, 87–157.

azt, hogy a „kommunikáció extázisának” ünneplése, avagy a „technológiai fenséges” a „késő kapitalizmus logikájának” kritikátlan ünnepléseként hat a regény utolsó oldalain parodisztikusan egymás mellé rendelt, közönséges kultúrjavak mantrázása közepette.<sup>19</sup> Ezzel szemben a későbbi regények – így a Rebein által elemzett *Underworld* (1997), de a még markánsabb esztétikai fordulatot jelentő *Cosmopolis* (2003) is – már egyértelműen keresik a történeti idővel a kapcsolatot, s igyekeznek számot vetni saját politikai, gazdasági, kulturális beágyazódásukkal – az utóbbi „regény” esetében a nyelvi forma és a nemzeti közösség elképzelésének radikális átgondolása révén. Vagyis a „posztmodern utáni” regény centrumból történő kimozdulásával van dolgunk, mind formai, mind politikai értelemben – s ez csupán részben tulajdonítható a kanonikus alakzatok, így az oktatási kánon átrendeződésének.

A McGurl által felmutatott kapcsolat a posztmodern regény és a technológia között nemcsak a posztmodernnel érkező, és pályáivüket annak hanyatlásával módosító regényírók, de a posztmodern utáni szerzők dilemmáira is jó eséllyel világhíthat rá. Erre utal, hogy a jelenséggel részletesen foglalkozó, és jelölésére a „poszt-posztmodern” (részben ironikus) fogalmát bevezető Robert L. McLaughlin hasonló keretben láttatja a fiatalabb generáció elégedetlenségét. *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World [Poszt-posztmodern elégedetlenség: a kortárs fikciós próza és a társadalom világa]* című, nagy hatású esszéjében McLaughlin kiindulási alapként tételezi az új írói generáció posztmodernre érintő csalódottságát. McLaughlin nem is rejti véka alá, mennyire radikálisan értelmezték a „posztmodern utáni” szerzők a korábbi generációk alkotói attitűdjét. „A nyolcvanas évek végén az irodalmi színtérré belépő fikciós szerzők jó része esetében a zsákutcaként érzékelt posztmodernre való reakcióról beszélhetünk, ahová a posztmodern azért került, mert elszigetelte magát a társadalom világtól és elmerült a referenciális nyelvben, mely tendenciát az egyik író egy magánbeszélgetésünk során úgy jellemezte, hogy a posztmodern belebújt a saját segglyukába” – így McLaughlin.<sup>20</sup> Ez a csalódottság McLaughlin értékelése szerint is a posztmodern nyelv politikai hatékonyságával, pontosabban annak hiányával van összefüggésben, amennyiben az irodalmi élet és piac átalakulása egyre inkább termékként pozicionálta volna a posztmodern prózát, mely egyrészt formailag sikertelenül próbált ellenállni a fogyasztás logikájának, másrészt vereségét megpecsételve javarészt visszavonult az egyetem falai közé, ahol utolérték az oktatási piac belterjes felépítésének következményei. McLaughlin elemzése arra is rámutat, hogy a színtérré újonnan érkező „poszt-posztmodern” szerzők hogyan

<sup>19</sup> A *White Noise* értékeléséről lásd Mark OSTEEN, Introduction, in Don DELILLO, *White Noise, Text and Criticism*, Mark OSTEEN (ed), New York & London, Penguin, 1998, vii–xv. Osten érvelése a regény zárómondataira utal (326). A „technológiai fenséges” fogalmáról DeLillónál lásd Julian HENNEBERG, Something Extraordinary Hovering Just Outside Our Touch: The Technological Sublime, in Don DeLillo's *White Noise*, *Aspeers* April 2011, 51–73.

<sup>20</sup> Robert L. McLAUGHLIN, Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World, *sympløke* (12), 1–2 (2004), 54.



próbáltak gondolatilag (esszéikben) és gyakorlatilag (prózájukban) számot vetni a kialakult helyzettel. McLaughlin példaként választott szerzői – Jonathan Franzen és David Foster Wallace – jól illusztrálják mind a problémák érzékelésének lehetséges közös nevezőit, mind pedig az eltérő szerzői reakciókat és stratégiákat. McLaughlin kedvenc posztmodern szerzői Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Don DeLillo, Ishmael Reed, Mary Caponegra és John Barth. Miután minden posztmodern jellegzetességük – nyelvi játékoságuk, a narratív konvenciókat, az olvasói elvárásokat illető tudatosságuk, a nyelv által kínált lehetőségekben való elmerülésük – ellenére restaurálta munkáikat, azzal a Barthtól kölcsönzött egyszerű érveléssel, hogy „érzékenyen érinti őket a világ sorsa”, McLaughlin rátér Franzen és Wallace posztmodernre vonatkozó vádjaira, a posztmodernnel kapcsolatos általános elégedetlenségre. McLaughlin állítása szerint Franzen és Wallace egy generáció attitűdjét képviselik, olyan szerzőket, mint Rick Moody, Lydia Davis, Bradford Morrow, Richard Powers, Cris Mazza, A. M. Homes.<sup>21</sup>

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 „rejtély” [„mystery”] és a „viselkedés” [„manners”] köreit, előbbi a fogyasztói technológiák diktálta homogén vágyakkal helyettesítve, utóbbit pedig bezárva az atomizálódott egyén magánszférájába. Franzen ebben a kontextusban teszi fel a költői kérdést, hogy „a regényírónak egyre több és több mondanivalója van az egyre kevesebb és kevesebb idővel rendelkező olvasónak: hogyan foglalkozzon az ember egy válságban lévő kultúrával, melyben a krízis lényege éppen abban rejlik, hogy lehetetlen a kultúrával foglalkozni?”<sup>22</sup> A „rejtély” és a „viselkedés” elsősorban pszichológiai szempontból érdeklí az érvelésében Flannery O’Connor nyomdokain haladó Franzent, hiszen a szereplők viselkedésére fektetett hangsúly és a történelmi helyzetből adódó rejtélyek szerepeltetése igencsak jellemzőek regényeire, melyek akár olvashatók a közelmúlt eseményeit feldolgozó, kortárs történelmi regény és az etikettregény sajátos hibridjeként is. Franzen a válság másik okaként a posztmodern egyetemi intézményesülését és az ebből adódó elszigeteltséget, valamint a félreértett, atomizációt erősítő, identitásalapú értelmezési keretet jelöli meg, melyeket több helyen is előszeretettel hangoztat, így *Mr. Difficult*,

<sup>21</sup> Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 59. A szerzők, illetve a posztmodernre vonatkozó és temető cikkek sora természetesen hosszan lenne sorolható, olyannyira, hogy a közhely immár nem csak akadémiai berkekben, de a napisajtóban is felütötte a fejét. Lásd például Alison GIBBONS, *Postmodernism is dead – What comes next?* *TLS Online*, June 12, 2017. <http://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/> (letöltés ideje 2018-04-07) A Continuum kortárs szerzőkkel foglalkozó, mérvadó monográfia-sorozatában megjelent Franzen-kötet címe Franzent egyenesen a posztmodern végállomására helyezi. Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York & London, Continuum, 2008.

<sup>22</sup> Jonathan FRANZEN, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 65., idézi: Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 60.

avagy *William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája* című, esztétikai programját talán legmarkánsabban megfogalmazó, McLaughlin írását követően megjelent esszéjében is.<sup>23</sup> Franzen szerint az intézményesüléssel éppen az a probléma, hogy ellehetetleníti az átjárást a személyes szféra és a társadalom világa között, holott szerinte éppen ennek a biztosítása lenne a regény történetileg kialakult feladata. Mindehhez még hozzájárul az MFA-programok belterjes légköre, és már készen is áll a kortárs amerikai próza, s benne a posztmodern betegségének diagnózisa Franzennél, aki a kortárs irodalom feladatát elsősorban egy olvasói közösség, egy hagyomány, a nyelvhasználatból adódó reflexió lehetőségének fenntartásában – s mint pályájának későbbi darabjai mutatják –, egy látszólag konzervatívabb esztétikai pozícióba történő visszavonulásban látja.<sup>24</sup> McLaughlin a *Javításokban* látja Franzen fentebb vázolt esztétikai és – az individuumot a subjektummal szemben kitüntetető – egzisztencialista érintettségű programját kicsúcsosodni, melyet – némileg ellentmondásos módon – a szerzőnek tulajdonított esztétikai bizonytalanság, tulajdonképpen a regény polifonikus hangvétele miatt kárhoztat.<sup>25</sup>

McLaughlin tanulmánya Franzennel Wallace-t állítja szembe, akinek pozíciója és gondolatmenete – amit az *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction [E Unibus Pluram: A televízió és az amerikai fikciós próza]*<sup>26</sup> című esszéjében fejt ki a legrészletesebben, s ami alapvetésében sok hasonlóságot mutat Franzenéhez, ám végkövetkeztetésében jelentősen eltér attól – egyértelműen közelebb áll McLaughlin saját elképzeléseihez. Wallace gondolatmenetének kiindulópontja az, hogy a posztmodern próza „reakció volt arra az idealizált Amerikára, melyet az ötvenes és hatvanas évek televíziós műsorai vetítettek: a szerető családok, a társadalmi tolerancia, igazságosság és a megkérdőjelezhetetlen morális fensőbbiség Amerikájára. Ez a próza azért tűnt lázadó szelleműnek, mert az irónia használata révén leplezte le a TV által kreált amerikai mítoszt, vagyis fenntartotta a különbséget az amerikaiak által vágyott, TV-

<sup>23</sup> Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 60; Jonathan FRANZEN, *Mr. Difficult*.

<sup>24</sup> Jonathan FRANZEN, *How to Be Alone*, 90. A későbbi, *Javítások* utáni művek megoldásaival itt nem foglalkozom, ám fontosnak tartom megjegyezni, hogy Franzen mintha egyenlő távolságot igyekezne tartani mind a posztmodern, mind pedig az etnikai kánon szerzőitől, s egy olyan – meglehetősen idealizált – olvasóközönséget vizionál, mely mentesül a piac és a *bestsellerek* logikája alól, saját ízlése és véleménye van, érti az irodalmi kódokat, ám jogot formál arra, hogy a szöveg szórakoztassa. Erről az olvasóról, és az irodalmi mű és közte létrejövő elvárásrendszeréről, a „Státusz- és a Szerződés-modellről” szól Franzen *Javítások* után írott esszéje. Lásd Jonathan FRANZEN, *Mr. Difficult*.

<sup>25</sup> Véleményem itt jelentősen eltér McLaughlinétól: a *Javításokat* Franzen legsikerültebb regényének tartom a mai napig, mert – mint azt doktori hallgatóim, elsősorban VILMOS Eszter segítségével egy doktori szemináriumon sikerült megfogalmazni – a szöveg által egymás mellé rendelt nézőpontok egyenlő távolságot tartanak mind a szereplőktől, mind pedig az ábrázolt társadalmi világoktól. Azt ezt követő Franzen-regényekből éppen ez az arányosság és mérték hiányzik.

<sup>26</sup> 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.

ben megjelenő mítosz és a valóságban létező Amerika, az esztelen konformitásnak, a pénz imádatának, az intézményesült rasszizmusnak és szexizmusnak, valamint az immorális külpolitikának a hazája között.<sup>27</sup> Vagyis Wallace értelmezésében az amerikai posztmodern próza „technicitása” – legalábbis kezdetben – egyáltalán nem üres forma vagy jelöletlenségében is működő identitásmarker, hanem a mediatiszálódott Amerika-képre adott válaszreakció, mely időben egybeesik, ám beszédmódjában megelőzi és megelőlegezi ennek a narcisztikus amerikai önreprezentációnak a későbbi történeti alakulását. Ugyanis a posztmodern ironia kisajátítása az amerikai médiában a nyolcvanas évek végére már együtt jár a posztmodern ironia kritikai lehetőségeinek, felforgató jellegének kiüresítésével. Wallace érvelésében ennek a folyamatnak a tengelyében a televízió, különösen a David Letterman által reprezentált „talk show” – illetve annak üzleti érdekektől sem mentes, látszólag el nem kötelezett, ám minden ironikus felhangja ellenére az amerikai „alapértékeket” újratermelő – műfaja áll.

Wallace azonban Franzennel ellentétben nem a hagyományos irodalmi formákhoz való visszatérésben, vagy az irodalom alkotta közösség megerősítésében látja a kiutat és a prózáiro feladatát. Az ő programjának lényege az előre törés az ironián *túlra*: vagyis a megszólalás olyan kontextusának megteremtése, melyben lehetővé válik hitelesen beszélni az egzisztenciális problémákról vagy az érzelmekről. Ahogyan maga Wallace fogalmaz (és McLaughlin idézi):

Meglehet, ennek az országnak a következő igazi irodalmi „lázadói” furcsa *ellenlázadók* lesznek, akik tágra nyílt szemmel lesznek képesek megtartóztatni magukat az ironikus tekintettől, akik gyermeki arcátlanságukban képesek érvényesíteni és megtestesíteni az egyértelműséget. Akik tisztelettel és meggyőződéssel szólnak a régi, egyszerű, népszerűtlen emberi problémákról és érzelmekről Amerikában. Akik tartózkodnak az öntudat megnyilvánulásaitól és az oly divatos fásultságtól. Meglehet, az új lázadók az ásítást, a szemforgatást, a hűvös mosolyt, az összekacsintást megkockáztató művészek lesznek majd, akik ügyet sem vetnek a tehetséges ironistákra, a megjegyzésekre, hogy mindez „mennyre banális!”<sup>28</sup>

Hogy ez mennyire jól jellemzi David Forster Wallace alkotói törekvéseit, annak legékesebb bizonyítéka, hogy az *Infinite Jest* című, gigantikus regényének számos szereplője és elbeszélője törekszik valós emberi kapcsolatok kialakítására abban a nyelvi közegben, melynek világát a legjobban talán a *Brief Interviews with Hideous Men* című kötet szövegei írják le.<sup>29</sup> Vagyis Wallace esetében nem a műfaji kódokhoz való tudatos (és reflexív) visszatérés a válasz a posztmodern kiüresedésére, hanem

<sup>27</sup> Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 63–64.

<sup>28</sup> David Forster WALLACE, *E Unibus Pluram*, 81.; Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 65.

<sup>29</sup> Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 66.

az ironikus nyelvi és mediális diskurzus bonyolultságával való számvetés, majd – ezzel szemben – a nyelv kínálta, ám az ironikus diskurzus által ki nem aknázott lehetőségek mozgósítása egy magasabb szinten. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy mind Franzen, mind pedig Wallace esetében igen terjedelmes szövegeket találunk az életmű tengelyében, hiszen a szövegszerveződés magasabb szintjein igyekeznek számot vetni a vizuális média (Wallace esetében a televízió, Franzennél leginkább az online kommunikáció) ironikus, tömör, helyenként aforizmatikus formát öltő, a posztmodern nyelvi attitűdöt kisajátító konformitásával, a fősodor és a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett posztmodernnel.<sup>30</sup>

Mint az a fentiekből kiderülhetett: az amerikai posztmodern prózának tagadhatatlanul vége van, még ha maguk a posztmodern alkotók maguk túl is élték saját életművük elévülését és tovább alkotnak. Ha ma Pynchon, DeLillo vagy Roth a kortárs irodalmi olvasmánylistákra kerül, akkor az nem posztmodern mivoltuk okán történik így, hanem mert a posztmodernen túljutva képesek voltak átértékelni saját posztmodern gyökereiket, újra kortárs témák felé fordulva elszámolni saját viszonyulásukkal az időközben átalakult „rendszerhez”, illetve mindezeket túl, levonva a tanulságot, méltó módon véget vetni posztmodern karrierjüknek.

---

<sup>30</sup> Franzen és Wallace mellett itt mindenképpen meg kell említenünk még William T. Vollmann munkásságát, akit nem csak az életmű terjedelmes mivolta és aprólékos kidolgozottsága kapcsol ide, de az a törekvés is, hogy kifogjon a tömegmédia által kisajátított posztmodern ironián. Vollmann esetében ennek egyrészt morális tétje van, mint a sajtófotó etikáját értelmezni próbáló esszéjében, másrészt kényszeres dokumentálási vágyat szül, mint például az erőszak történetét dokumentáló és okait elemző, eredetileg hétkötetes, több mint háromezer oldalas műve esetében. Lásd William T. VOLLMANN, *Seeing Eye to Eye*, *Bookforum* February/March 2009. [http://www.bookforum.com/inprint/015\\_05/3246](http://www.bookforum.com/inprint/015_05/3246) (letöltés ideje 2018-04-07) és William T. VOLLMANN, *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*, San Francisco, McSweeney's, 2003. Ez utóbbi szöveg kiadásának történetéhez hozzátartozik, hogy a kiadót egy évvel korábban a szintén a „posztmodern utáni” gárdához tartozó Dave Eggers alapította, aki a kortárs szerzők közül talán a legszenvedélyesebben érdeklődik az Egyesült Államok külpolitikája, világban betöltött szerepe és hatása iránt.

*E számunk szerzőinek e-mail címe*

DECZKI Sarolta: sarolt@gmail.com

FÖLDES Györgyi: foldesgy@gmail.com

JENEY Éva: jeneyeva@gmail.com

KOCSIS Adrienn: kocsis.adrienn986@gmail.com

KONKOLY Dániel: dkonkoly@caesar.elte.hu

SÁRI B. László: sariblaszlo@gmail.com

SZENTESI Zsolt: szentesi.zsolt@uni-eszterhazy.hu

VERES András: veresandras2@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója  
Tördelte Hollós János  
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében