

wagon nem vonat, hanem autó, a *pimpy-looking guy* nem „pattanásos mókus”, hanem striciféle, vagy hogy ha egy festő a New York-i Village-ben lakik, akkor éppenséggel nem „vidéken él”; valamint hogy ha három buta csajjal az istennek se lehet beszélgetni, akkor a *you had to twist their arms* nem azt jelenti, hogy „csavargatni kellett volna a karjukat”. De attól, akinek online szótárak és enciklopédiák állnak szünet nélkül a rendelkezésére, és aki az időközben könyvtárvivá nőtt Salinger-irodalom nagy részéhez is bármikor hozzáfér, talán joggal várható el, hogy efféle hibákat ma már lehetőleg ne kövessen el.

Én most – folytatom tehát – nemcsak azért fordítom újra Salingert, mert eltelt ötven év, hanem azért is, mert bízom benne, hogy az irodalmi nyelv státuszában beállt változások a hasznomra (és a szöveg hasznára) lesznek. Na szóval: a The Catcher in the Rye szerintem patinásnak patinás, de nem avul. Shakespeare sem avul, „legfeljebb” szótár kell hozzá egy mai angolnak. A fordítások pedig...

...szóval, hogy azok néha „pucerájba küldhetőek”, igen.

Én mindenesetre – biztos, ami biztos – másikat készítek most. És azon vagyok, hogy piros vadászsapóját hátracsapva olyanokat is mondjon majd mostantól a beatkorszak legelső ok/ügy nélkül lázadó *rebel without a cause*-hőse, az örökifjú Holden, hogy „behalok”. Hogy meddig? Mire talán mégiscsak világossá válik, hogy merre tart a világirodalom, legkésőbb ötven év múlva tehát, ez is kiderül.

BÉNYEI TAMÁS

A kortárs angol regény mint világirodalom

A „Merre tart a magyar/angol irodalom?” kérdés természetesen megválaszolhatóan, hiszen az irodalom jelenkori történéseit sokszor fogja átértelmezni, új narratívákba beírni a majdani irodalomtörténet. A kérdés azonban – különösen a világirodalom kontextusában – mégsem teljesen hiábavaló, hiszen például az angol irodalom önértelmezésével kapcsolatos változások elválaszthatatlanok a „világirodalom” fogalmának legújabbban megfigyelhető újjáéledésétől, illetve a világirodalommal ilyen vagy olyan értelemben rokon fogalmak, folyamatok térhódításától. Ebben a rövid vázlatban a kérdést a következőképpen módosítom: jelent-e valamit, jár-e bármi hozadékkal, tanulsággal, ha a kortárs angol irodalmat (közelebbről a regényt) világirodalomként olvassuk? A kérdés értelmes feltevéséhez ugyanakkor szükséges legalább vázlatosan tisztázni, hogy mit jelent a kérdésben a „világirodalom”.

A második kérdés körüljárásához legelőször is kihasználom saját véletlenszerű helyzetemet, vagyis azt, hogy jelen szöveg magyarul, a magyar irodalmi mező közegeből szólal meg, és röviden említést teszek két „magyar elsőről”, két könyvről.¹

Az egyik Abádi Nagy Zoltán *Az amerikai minimalista próza* című 1994-es monográfiája. Tudomásom szerint világviszonylatban ez a Magyarországon, sőt magyar nyelven megjelent könyv volt a legelső tudományos monográfia az amerikai

minimalizmusról, s ráadásul elméletalkotó szándékkal, igen nagy terjedelemben foglalkozott ezzel az akkor még valóban újnak számító jelenséggel. A másik könyv (*Good to be 56: Writings in Honour of Tibor Fischer's Birthdays*) egy Friedrich Judit által szerkesztett angol nyelvű tanulmánykötet, amely a *L'Harmattan Kiadó* gondozásában, 2014 őszén jelent meg, s amely a magyar származású kortárs angol író, Tibor Fischer műveiről szóló írásokat tartalmaz. A szerzők az ELTE angol szakos diákjai, akiknek írásai műhelyszemináriumokból nőttek ki. Világviszonylatban is ez az első könyv, amely Fischer életművéről szól.

A két könyv közös vonása – az elsőségen kívül –, hogy nagyon kortárs, képlékeny jelenségről, illetve szerzőről szólnak. Megjelenésük között ugyanakkor eltelt húsz év, s nyilvánvaló, hogy a két „magyar első” a világirodalomról való gondolkodást tekintve két nagyon különböző fázis terméke. Abádi Nagy Zoltán tudományos igényű könyve a minimalizmusról „még” annak a paradigmának a terméke, amely úgy gondolja, hogy a maga tudományos nézőpontjából meg tudja mondani, merre tart a mai amerikai próza, mi tűnik benne a legfontosabbnak. Maga a kötet is válasznak tekinthető a ki nem mondott, a jelenkori irodalom irányát firtató kérdésre: „Most a minimalizmus van”, ebből a nézőpontból szemlélve most erre tart a kortárs amerikai próza. Abádi Nagy Zoltán bevallottan folyamatban lévő, lezáratlan jelenséggént tárgyalja a minimalizmust, de a vállalkozás panorámaszerűségét, kanonizáló igényét jelzi például az elméleti szakkifejezések létrehozásának erőteljes késztetése, a „minimalista világkép”, minimalista stílus és a minimalista poétika megkonstruálására tett kísérlet. A könyv megjelenít, megkonstruál egy irodalmi irányzatot, olyan kategóriára lelve rá, amelynek révén nagyon is képlékeny kortárs anyag rendezhető megnyugtató rendbe. (Az egy évvel később megjelent, bizonyos szempontból szintén panorámaszerű, de alapvetően más igénnyel született *Mai amerikai regénykalauz*ban Abádi Nagy Zoltán nem próbálkozik efféle rendszerezéssel, és végül az írói életművek egyetlen szintaktikai sorban való egymás mellé rendezése marad az egyetlen rendezőelv). A Fischer-könyv létoka, projektje ezzel éppen ellentétes természetű, s noha eszébe sem jut – nem is feladata – ilyen kérdésekről tűnődni, merőben másféle (világirodalmi mezőbe illeszkedik. Tibor Fischer talán nem tartozik a kortárs angol próza legelső vonalába, de ismeretlennek sem mondható: 1993-ban – első, az 1956-os forradalomról szóló, *A béka segge alatt* (*Under the Frog*) című, Booker-díjra jelölt regénye alapján – felkerült a húsz legjobb fiatal angol író listájára (amelyről később esik még szó), s azóta is élvonalbeli kiadóknál jelenteti meg regényeit, egyre nagyobb időközönként (2008-ban jelent meg az utolsó). Ugyanakkor nem írtak róla monográfiát, és a kortárs angol prózát bemutató összefoglalókban, tanulmánygyűjteményekben is csak elvétve találkozunk a nevével. Összességében a „közepesen ismert” kategóriába sorolhatnánk, és megkockáztathatjuk, hogy aligha lenne magyarul olvasható négy regénye és egy elbeszéléskötete, ha nem volna ott magyar származásának véletlenszerű élettrajzi ténye. Ez a tény ugyanakkor önmagában nyilván nem lett volna elegendő ahhoz, hogy megszülethessen a kötet, amely szintén pusztán létezésével tesz félreérthetlenné, ám önmagát sem teljesen komolyan nevező kanonizáló gesztust, s amely a Fischer-szövegekkel való foglalatosság pusztán örömről is szól. Burkoltan olyasféle üzenetet közvetít, hogy tulajdonképpen száz nem kevésbé jó vagy izgal-

mas kortárs angol író közül bárkiről születhetne hasonló kötet, de „mi” itt Magyarországon történetesen Fischerről írtunk ilyet.² A könyv (pontosabban a szerkesztő Friedrich Judit, aki kitalálta és vezette a műhelyszemiáriumot) játékos önkényességgel kiválasztja a nagy felbontású irodalmi mező egyik darabkáját, ránagyít, és örömét leli abban, hogy elmerülhet tárgyában, de közben nem tesz úgy, mintha ezáltal valamely angol (netán globális) irodalmi jelenség lényegét ragadná meg; noha természetesen hozzájárul a kortárs angol regényről létrejövő tudáshoz, nem helyezi el Fischert az irodalomtörténeti folyamatok kontextusában. Egyszerűen egy kultúrák közötti, „világirodalmi” találkozás lenyomata.

A világirodalom fogalmát újraértelmező tanulmányában Franco Moretti bevezette a „távoli olvasás” fogalmát – részben a szoros olvasás gyakorlatának és ahistorikus ideológemájának politikai ellentétéként –, hogy leírja a világirodalmi mező által lehetővé tett olvasási-értelmezési gyakorlatokat.³ A két kötetet láthatjuk úgy is, mint az irodalom termelésének, a kortárs (világ)irodalom létrehozásának jellegzetesen világirodalmi, de legalábbis transznacionális jelenségeit. Nem véletlen, hogy épp Magyarországon és épp az adott pillanatban váltak lehetségessé, bár egyik könyv sem tesz úgy, mintha a földrajzi-kulturális távolság egyúttal nagyobb rálátást is jelentene. A távolság – ahogy Morettinél – inkább a kulturálisan garantált másként értés praxisának metaforája.

A Theo D’Haen, David Damrosch és Djelal Kadir által szerkesztett, a világirodalom tanulmányozásának jelenkori lehetőségeit enciklopédikus igénnyel feltérképező tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztők szembeállítják egymással a világirodalom két lehetséges felfogását: az esztétikai szerint a világirodalom nem más, mint „gondosan megválogatott remekművek halmaza”, illetve „elit kulturális árucikkek körforgása szakértő műélvezők szűk, nemzetközi klikkjén belül”, míg az archívalapú felfogás az irodalmak, irodalmi művek és olvasók összességét magába foglalja, legyenek azok bárhol, függetlenül azok „esztétikai értékétől”.⁴ Míg Abádi Nagy Zoltán könyve inkább az első felfogással mutat rokonságot – kiválogatja és felmutatja a kortárs irodalom „fontos”, „jelentős” (a kortárs irodalomról szólva az „értékes” megfelelői) jelenségeit, a Fischer-kötet egyszerűen válogat az archívumban: mindenről és mindenkiről lehet könyvet írni, tanulmánykötetet szerkeszteni.

Noha természetesen mindig is nagy szükség lesz a minimalista regényről szóló kötethez hasonló totalizáló kísérletekre (említhetjük akár Moretti nagyszabású, globális irodalomtörténeti tipológiáit és regényatlaszát is), jelenleg mégis a friss kötet véletlenszerű, játékos, kiábrándult önpozicionálása tűnik relevánsabbnak. Éppen ezért nem szeretnék semmiféle leíró ismertetést nyújtani arról, hogy milyen fontos dolgok történnek a kortárs angol (nyelvű) regényben, már csak azért sem, mert csak Nagy-Britanniában évente több száz új regény jelenik meg, és az irányzatok, netán stílusok egyre kevésbé tűnnek hatékonyak a kortárs irodalommal szerezésében. Noha megfogalmazok néhány észrevételt az angol irodalommal kapcsolatban, nem szeretnék névsorolvasást tartani, írók nevét, könyvek címeit sorolni, különösen nem irányzatokba rendezve.⁵ Az angol (brit) irodalmi establishment eleve a miénktől igen eltérő szerkezetű: az irodalmi mező alakulása, a jelenkori fejlemények beíródása nem avantgárd-, hanem *mainstream* alapú, s ekként ellenáll az azonosítható irányzatokban való gondolkodásnak, illetve a kortárs iro-

dalom ilyen irányú megjelenítésének. Másfelől az utóbbi évtizedek jelentősen át-rajzolták az irodalmi mezőt, amely egyre inkább számtalan kisebb-nagyobb, egymással érintkező, egymást metsző szubkultúra együttállásaként jellemezhető. Ennek a nem homogén irodalmi térszerkezetnek számos struktúrája nem a nemzeti irodalom képzetéhez köthető. Ezek között említhető például a könyvkiadás korporatív logikája. A világirodalom és a nemzetközi könyvkereskedelem viszonyáról szóló tanulmányában Ann Steiner írja, hogy a könyvpiaci túltermelés egyik következménye épp a fokozódó nemzetköziség: a túlkínálat miatt egyre nehezebb a nemzeti piacon belül profitot termelni egy-egy könyvvel, s ezért üzleti szükség-szerűség is a nemzetköziség és a fordítás.⁶ A könyvkiadás mellett túllép a nemzeti irodalom kategóriáján az a jelenség is, amit régebben kulturális imperializmusnak neveztek, de természetesen ide értendők a globalizáció és multikulturalizmus ideológiai és jelenségei, illetve fordított előjellel az angolszász kultúrának immár minden elemét átjáró posztkoloniális, illetve posztbirodalmi szemléletmód, valamint másfelől a nemzeti irodalom és kultúra „belső” széttöredezése, az egységes irodalomtörténeti narratíva szétszalazódása. Egyetlen példát említve az utóbbira az angol irodalomból: körülbelül félidejénél tart a tízkötetesre tervezett angol női irodalomtörténet kiadása a *Palgrave Macmillan Kiadó* gondozásában.

Voltaképpen tehát a nyitókérdés – milyen következményekkel, esetleges belátásokkal járhat, ha a kortárs angol irodalmat (regényt) „világirodalomként” olvasuk? – nem is kérdés, hiszen az utóbbi évtizedek irodalmi, elméleti, geopolitikai, kulturális és gazdasági folyamatai nem lehetőségé, hanem elkerülhetlenné tettek az angol irodalom világirodalomként való olvasását. A kérdés csak az, hogy mit jelent ebben a mondatban a „világirodalom”.

Nincs szükség – és nem is lenne mód – itt a világirodalom fogalmának kortárs változásait végigkövetni,⁷ annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy Goethe világirodalom fogalma ma is használható szempontokat ad ennek a kérdésnek az értelmes felvetéséhez: a világirodalom ekként nem irodalmi szövegek ilyen vagy olyan alapon kiválogatott halmazaként, nem valamiféle nemzetközi csúcskánonként, és nem is a nemzeti (illetve egyéb közösségi) irodalmak összességékként értendő, hanem sokkal inkább mint az irodalom nemzetközi „termelése”, divatos szóval transznacionális folyamatok, tranzakciók összessége (a fogalom Goethe általi bevezetésének apropója az volt, hogy a *Tasso* párizsi bemutatójáról írt valaki recenziót). Vagyis a világirodalmat legcélszerűbb az irodalom intézményrendszerei, praxisai által alkotott, nemzeti irodalmak feletti szisztémaként tekinteni. A felfogás kezdeményezői a francia Pascale Casanova és az olasz Franco Moretti, akik (főként Moretti) a világirodalom rendszerét Immanuel Wallerstein közgazdaságtani és geopolitikai világszisztéma elméletének, pontosabban a kapitalista világrendszernek az analógiájára képzelik el: a világirodalom eszerint valóban globális, de egyenlőtlen rendszer, amelynek működése újratermeli, sőt, egyre elmélyíti a központ és a periféria közötti aszimmetriát és egyenlőtlenséget.⁸ Egy pillanatra visszatérve a két magyar kötetre: ami feltétlenül közös bennük, az az „irányuk”: mindkettőben egy kis irodalom képviselői irányítják figyelmüket egy-egy „nagy” irodalom felé, megerősítve a globális aszimmetriát.

Ez a felfogás, amelynek kulcsszerepe volt a világirodalom fogalmának és kutatásának az elmúlt egy-két évtizedben tapasztalható látványos sikertörténetében, összességében életképebbnek tűnhet, mint akár az univerzalista, akár az összehasonlító paradigma (Wallerstein mellett a másik elméleti forrás Pierre Bourdieu „irodalmi mező” fogalma, illetve ennek nemzetközivé való kiterjesztése), ez a felfogás ugyanis számot tud vetni azzal is, hogy a világirodalom felfutása elválaszthatatlan a posztkoloniális helyzettől, a globalizációtól, a multikulturalizmustól és más geopolitikai folyamatoktól, illetve diszciplináris értelemben a komoly karriert befutó fordítástudománytól és transznacionalizmus-kutatástól.⁹

Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a világirodalom legújabb tárgyalásai ennek a világirodalmi szisztémának a kritikáját és egy másféle – de ugyancsak folyamat- és rendszerszerű – világirodalom fogalom létrehozását tűzik ki célul. Simon During például a „világirodalom” mechanizmusrendszerét működés közben vizsgálja egy konkrét esetben: a (renegát) kommunista és modernista ausztrál író, Christina Stead életművének sorsa kapcsán. A „világirodalom” During megfogalmazásában nem más, mint „globális irodalmi mező”,¹⁰ amelynek a mechanizmusai voltaképpen a késő kapitalizmus mechanizmusai. A világirodalom működése során „irodalmi tőke” képződik, amely egy-egy nemzeti irodalomhoz is tartozhat, miközben a folyamatban a perifériához tartozó nemzetek egyre inkább függővé válnak a központtól, hiszen csak a jelentős irodalmi tőkével – és autonómmá vált irodalmi szférával – rendelkező országok (nyelvek) képesek rá, hogy kívülről, külföldről kano-nizáljanak szerzőket kiadók, fordítók, kritikusok révén.¹¹ „A világirodalom iránti érdeklődés nyilvánvalóan a turisták és kulturális árucikkek – köztük fiktív irodalmi szövegek – határokat átszelő mozgását követi. E szövegek ma már egy összetett szabadidős iparhoz kapcsolódnak, amelynek része a sok irodalmi fesztivál, az irodalmi díjkiosztókkal járó lakoma és felhajtás, az irodalmi turizmus, a sok-sok adaptáció és mindenféle egyéb melléktermék – olyan iparág ez, amely csak igen közvetett módon függ a tényleges könyvolvasástól”.¹² During – sok más kritikushoz és teoretikushoz hasonlóan – igyekszik „kimenekíteni” a világirodalmat a többi fogalom által szőtt ideológiai hálóból – ezekben egyszerűen afféle szellemi újragyarmatosítást, a nyugati hatalmi központ szituációba ágyazott univerzalizmusát vélik felfedezni –, és új fogalmakat alkotnak. Gayatri Chakravorty Spivak például, aki a hagyományos értelemben vett világirodalom fogalom egyik legékesszólóbb és legnagyobb hatású ellensége, a „globálissal” szembeállított „planetaritás” (*planetarity*) fogalmát vezeti be, amely a lokális jelenségek nem-globalizált, nem rendszerbe szerkesztett (s ekként nem hierarchizált) kritikai vizsgálatát vizionálja.¹³ Az „új világirodalom” mibenlétét *Against World Literature* (A világirodalom ellen) című könyvében Emily Apter így írja le: „Mind a fordítástudomány (*translation studies*), mind a világirodalom a világi(as) kritika, az átpolitizált kozmopolitizáció, a provincializmusát veszített Európa által galvanizált összehasonlíthatóságon alapuló esztétika ígéretét hozta közelebb: egy a tudományos újrafelosztás utáni, az egyes területekre összpontosító stúdiumot, és a nyelvi geopolitika átrajzolt térképét.”¹⁴ Az új politikailag korrekt, alázatosabb összehasonlító irodalomtudomány „a fordító munkáját újraértékelve és a fordításelméleteket középpontba állítva centripetális módon terjeszkedik egy valódi planetáris kritika felé, s közben részben áthelyezi a

hangsúlyokat a szövegeknek egyik nyelvről a másikra való átvitelére, a nyelvi kreolizáció folyamataira, egész sor »nagyobb« és »kisebb« irodalom íróinak és költőinek többnyelvű praxisára, az új nyelveknek a marginalizált csoportok általi létrehozására az egész világon”.¹⁵

A fenti megfontolások alapján „olvasásmódként”¹⁶ felfogott világirodalom nem adottnak vett, önmagukba zárt nemzeti irodalmak egymás mellé helyezése, természetesen a hatások, párhuzamok vizsgálatával, hanem az egész mező radikális át-rajzolása: hálózatszerű, rizomatikus rendszerek és folyamatok sokasága, illetve e folyamatok feltárása. Ha – kissé idealizálva – így fogjuk fel a világirodalmat, bizonyos szempontból értelmetlenné válik a „merre tart az angol irodalom?” kérdés, hiszen ez a Spivak, Apter, Damrosch, Dimock és mások által elképzelt világirodalom éppen a nemzeti irodalmakban való gondolkodás automatizmusait igyekszik lebontani. A kísérlet programadónak szánt példája az a Wai Chee Dimock által szerkesztett, 2007-ben megjelent tanulmánykötet,¹⁷ amely az amerikai irodalom világirodalomként való újraolvasásának következményeivel vet számot. Az angol irodalommal kapcsolatban pontosan ilyen vállalkozás még nem született, bár – s erre mindjárt kitérek – erre talán nincs is olyan nagy szükség: Wai Chee Dimock mind a fent említett kötet bevezető tanulmányában, mind saját 2006-os könyvében épp azt hangsúlyozza, hogy az amerikai kultúra és irodalom mennyire bezárkózik a saját koordinátái közé, s hogy egyre nyilvánvalóbb „a nemzeti modell ordító alkalmatlansága”.¹⁸

Az angol irodalom az ekként felfogott, szisztémának és olvasásmódnak tekintett világirodalom szempontjából különleges helyzetben van, pontosabban az angol irodalom helyzete másként különleges, mint más irodalmaké. Például azért, mert egy közepesen ismert angol írónak reális esélye van rá, hogy olvasóinak többsége ne angol (brit) honfitársai közül kerüljön ki: ott van hátországgént a hatalmas amerikai piac, a Brit Nemzetközösség és nem utolsósorban a nem csak angolszász nyelvterületen virágzó nemzetközi egyetemi ipar, az *Englit*, amely nemcsak olvasókat jelent, hanem nemzetközi kanonizációs gesztusok (kurrikulumok, szakkönyvek) sokaságát is; talán tévedek, de úgy gondolom, jelenleg a magyar egyetemeken több hallgató olvas angol, mint magyar regényeket (és most nem a szabadidős olvasásról beszélek, hanem a tantervről, a kötelezőkről). Ennek az egyetemi és kritikai iparnak fontos része a kortárs irodalom. Egy kortárs angol irodalmi mű – egyszerűen a nyelv globális elterjedtsége miatt – ebben az értelemben eleve „világirodalomként” születik, s talán nem irreleváns kérdés, hogy hagy-e nyomokat ez a helyzet az irodalmi szövegeken is.

Első megközelítésben megkockáztathatjuk azt a kissé paradox állítást, hogy ez a helyzet egyszerre teszi a kortárs angol irodalmat provinciálissá (itt még nem a lokális jelzőt használom) és globálissá. Többen felvetették, hogy a világirodalom rendszerébe való bekerülés feltétele az, amit Robert C. Young „fordíthatóságnak” nevez,¹⁹ s ami lényegében nem más, mint megfelelés bizonyos poétikai, kulturális, s nem utolsósorban politikai ismérveknek. (Young példaként Orhan Pamukot említi, de említhetné José Saramagót vagy akár Milan Kunderát is.) Mármint a kortárs angol nyelvű irodalomnak erre a „fordíthatóságra” látszólag nincs szüksége, hiszen nemzetközi láthatóságát más szempontok fogják befolyásolni, de angol iro-

dalom és világirodalom viszonyának legfontosabb tényezője mégis a nyelv. Jól látta ezt már Erich Auerbach is, akinek fontos szerepe volt a humanista világirodalom fogalom megteremtésében, s aki 1952-ben így fogalmazott: „Az angol nyelv sikere potenciálisan megvalósíthatja a világirodalom eszméjét (olyan irodalom, amely a világon szinte mindenhol hozzáférhető), másfelől viszont szét is rombolhatja a világirodalom eszméjét (elhallgattatja a különféle irodalmak sokszínű összhangzását): megvan a veszélye, hogy a világirodalom nem lesz más, mint »angol nyelven írott világirodalom«.”²⁰ Auerbachnak egyelőre egyik jóslata sem vált valóra, noha az „egyetlen nyelven belül létrejövő világirodalom” képzete meg-megjelenik a szakirodalomban (angol, arab, spanyol, francia, portugál stb.). Mindenesetre az angol nyelv globális uralmából következő aszimmetria tagadhatatlan: tanulságos példa, hogy míg évente legfeljebb tizenkét francia regény jelenik meg angolul, fordított irányban – akár csak a brit angol irodalmat tekintve – ennek a sokszorosáról beszélhetünk.²¹ Ez az aszimmetria a potenciális provincializmus, az önelégültség forrása lehet, és helyenként tapasztalható is efféle, de inkább az ezzel ellentétes irányú folyamatok határozzák meg az angol irodalom és a világirodalom mai viszonyát. E folyamatok középpontjában ugyancsak a nyelv áll, és mibenlétük egy másik jóslatból olvasható ki legpontosabban. A nigériai regényíró, Chinua Achebe írta: „Egy világnyelvnek muszáj felkészülnie arra, hogy a legkülönbélebb használatoknak vetik alá. Én magam úgy érzem, hogy az angol nyelv képes lesz az én afrikai tapasztalatom súlyának hordozására. Ehhez azonban új angollá kell majd válnia, amely továbbra is a legszorosabb közösségben van ősi otthonával, de amely ugyanakkor változni is képes, hogy új, afrikai környezetéhez is alkalmazkodni tudjon”.²²

Lassan megszokjuk, hogy az új angol regények szerzői olyan neveket viselnek, mint Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Ben Okri, Leila Aboulela, Trezza Azzopardi vagy Romesh Guneseera (és nem beszélünk az angolszász nevű karibi szerzőkről). Az angol irodalom (mind a kortárs szépirodalom, mind az angol irodalom mint intézmény vagy fogalom) elmúlt évtizedekben megfigyelhető átalakulásának egyik alapvető tényezője az angol nyelv mint – Damrosch kifejezésével élve – „közös kulturális forrás” (*shared cultural fund*) újraszituálása, ami egyfelől sokak által üdvözölt fejlemény, másfelől viszont borúlátó forgatókönyvekhez is vezethet az angol irodalom sajtószerűségét megóvni vágyók számára. Az *Oxford University Press* tizenhárom kötetes irodalomtörténete két utolsó kötetének beszédes címe mintha csak a kétféle forgatókönyv vagy szemléletmód lehetőségére utalna. A 2004-ben megjelent tizenkettedik kötet, amelynek szerzője Randall Stevenson, s amely az 1960 és 2000 közötti időszak irodalmát mutatja be, a *The Last of England?* címet viseli. A cím többféleképpen is magyarázható („Anglia utolja?” „Anglia vége?”), de mindenképpen azt sugallja, hogy az, ami 1960 óta történt, a hagyományos értelemben vett Anglia, angolság, angol irodalom végét jelenti, s noha magára a könyvre egyáltalán nem jellemző ez a fajta apokaliptikus hangnem, a cím pesszimista konnotációit felerősíti, hogy eszünkbe juthat róla Derek Jarman 1988-as *The Last of England* című filmje, amely disztópikus képet fest egy széthullóban lévő, végnapjait élő társadalomról. Az irodalomtörténet utolsó, tizenharmadik köteté mintha ellenkező előjellel tekintene ugyanarra a folyamatra. Bruce King *The*

Internationalization of English Literature (Az angol irodalom nemzetköziesülése, 2004) című könyve nagyrészt ugyanazt az időszakot tárgyalja, mint Stevenson könyve (1948–2000), ami önmagában is beszédes gesztus, hiszen a sorozat szerkesztői eleve két alternatív történet megírására adtak megbízást. King könyvének legérdekesebb – s nem feltétlenül szerencsés – vonása, hogy kizárólag a származás alapján válogatja ki anyagát: etnikus származású, posztgyarmati írókat tárgyal, mintha az angol „őslakosok” nem lennének ugyanúgy posztkoloniális szerzők (Marina Warner, Matthew Kneale, Robert Edric, Rose Tremain, Penelope Lively stb.), tevékeny vagy tétlen részesei a nemzetköziesülés folyamatainak.

A felsőoktatásban világszerte használt, s ekként igen jelentős kanonizációs hatású *Norton* antológia 2000-es új kiadásának szerkesztői, M. H. Abrams és Stephen Greenblatt így fogalmaztak bevezetőjükben: „Az irodalomtörténet nemzeti felfogása, amelynek értelmében az angol irodalom »Anglia irodalmát« jelentette, többé nem fenntartható [...] az angol irodalom már nem egyetlen nemzet identitásának termelése és létrehozása”.²³ Randall Stevenson ugyanezt hangsúlyozza: ha az angol irodalomra gondolunk, a nemzeti keretek már nem szolgálnak ehhez megfelelő alapot,²⁴ s ekként könyvének borítólátó címe is új értelmet nyer, hiszen egy elavult kategória vagy szemléletmód végnapjaira utal.

Az angol irodalom sajátos helyzetének talán legfontosabb, a nyelv szerepétől természetesen elválaszthatatlan tényezője a birodalmi múlt és az ebből eredő posztkoloniális helyzet. A brit vagy Nagy-Britanniában dolgozó, illetve az ottani intellektuális környezetből kinövő kritikusok (Stuart Hall, Paul Gilroy, Homi Bhabha, Robert Young, Ania Loomba, John McLeod stb.) meghatározó szerepet játszottak a posztkoloniális kultúrakutatásban, ahogy az angol regénynek is egyik legfontosabb „munkája” a birodalmi múlt és a multikulturális jelen feldolgozása.

Fogalmazhatunk úgy, hogy a posztkoloniális már mindig világirodalom, hiszen olyasfajta kulturális hibriditás terméke, amely eleve nehezen ragadható meg az inkább homogenizáló hajlamú nemzeti irodalomtörténetek keretében. A jelenlegi (anglofón) posztkoloniális kánon meghatározó képviselői (Naipaul, Coetzee, Rushdie, Amitav Ghosh, Vikram Seth, Rohinton Mistry stb.) kivétel nélkül megfelelnek ennek a kritériumnak, de az angol birodalmi irodalom klasszikusai is újraolvashatók posztkoloniális hibridként (legtanulságosabban talán épp Kipling), ahogy a posztkoloniális olvasás egyre inkább kulturális cserefolyamatokat, hibriditásokat lát az egyoldalú kulturális export helyett. Ebben a tekintetben a posztkoloniális irodalom születése kulcsfontosságú a világirodalom fogalmának újjáéledésében, hiszen ehhez az újjáéledéshez jelentősen hozzájárult a kozmopolita, nomád, az egyes nemzeti irodalmakba csak részlegesen, és úgy is csak komoly nehézségek árán beilleszthető jelentős írók (Beckett, Canetti, Nabokov, Brodskij) kanonizálása,²⁵ illetve a modernista irodalom olyan alakjainak újrafelfedezése, mint az új-zélandi születésű Katherine Mansfield, a dominikai születésű Jean Rhys vagy az ausztrál születésű Christina Stead – ez utóbbi írók azért is különösen érdekesek, mert nemzetköziségüket, világirodalmiságukat nem teszi rögtön láthatóvá a többnyelvűség ténye és a fordítás művelete. Az utóbb említett írók már konkrétan kötődnek mind az angol irodalom huszadik századi történetéhez, mind a nemzetközi posztkoloniális kánonhoz, amelynek számos meghatározó, szintén bizonyta-

lan nemzetiségű alakja is ebbe a homályos kategóriába tartozik. A modernista és a posztmodern kánonban a migráns, száműzött, nomád írói identitás gyakorlatilag kánonképzőnek mondható az adorni imperatívusz jegyében, amely a modern világban az otthontalanságot tartja az egyetlen etikailag érvényes azonosságnak (érdekes kérdés, hogy Elias Canetti, Herta Müller, Agota Kristof vagy Terézia Mora kulturális hibridsége mennyiben tekinthető posztkoloniálisnak). Mint Robert Young rámutatott, már a világirodalom goethei fogalmának létrejötte is elválaszthatatlan a gyarmati helyzettől: a perzsa költő, Hafiz verseit Goethe annak a Sir William Jonesnak a fordításában olvasta, aki a Kelet-Indiai Társaság alkalmazásában álló bíró volt.²⁶

Ha a kortárs angol irodalmat tekintjük, a posztkoloniális Salman Rushdie 1981-es, Booker-díjat (majd 2009-ben a legjobb Booker-díjas regénynek odaítélt „Bookerek Bookere” díjat) nyert regénye, *Az éjjél gyermekei* utólag valóban valamiféle határpontnak tűnik – részben azért is, mert Rushdie életműve – legnyilvánvalóbban és legsikeresebben az 1988-as *A Sátáni Versek* – a posztgyarmati állapot színre viteléből nyit utakat a globális szemléletmód felé (ahogyan ezt másképpen olyan írók teszik, mint Michael Ondaatje, Amitav Ghosh, David Mitchell, Zadie Smith vagy Suhayl Saadi).

Egyébként is az 1980-as évtized jelenti a fordulópontot: többféle, ma is zajló folyamat indult el vagy erősödött fel akkor, amelyeknek egy része az angol irodalom világirodalom felőli olvashatóságának kérdésével függ össze. Ilyen folyamat a történelmi regény felértékelődése, amely összefügg az irodalomtörténet átalakulásával is: még az is megkockáztatható, hogy a nyolcvanas években tapasztalható pezsgés óta a jelenkori irodalmi mezőre talán nagyobb hatást gyakorol a múlt irodalmának átírása-átértelmezése, az irodalomtörténeti mező átrendeződése, mint a kortárs irodalom – illetve a kettő elválaszthatatlan egymástól. A történelmi regény népszerűsége minden műfajban és minden regiszterben töretlennek tűnik, sőt, a kezdetben leginkább a viktoriánus korra és a gyarmati múltra irányuló figyelem már más korok (a középkor, a koramodernség, a 18. század) világára is kiterjed, illetve számtalan kortárs író foglalkozik egy vagy több könyvében az első világháborúval, a két háború közötti Angliával, a második világháborúval és az ötvenes évekkel is. A leginkább kanonizált alműfaj azonban a már névvel is rendelkező neoviktoriánus regény, amely maga is monográfiák tárgya, sőt, nemrégiben folyóirat is indult e tárgyban. A történelmi regény megújulása természetesen elválaszthatatlan a viktoriánus kornak a kritikai kultúrákutatók (*cultural studies*) által kezdeményezett újraértelmezésétől, melynek része többek közt a viktoriánus *sensation novel* (Wilkie Collins, Elizabeth Braddon stb.) műfajának kritikai újrafelfedezése és kreatív újraírása (Sarah Waters, Matthew Kneale, Rebecca Stott, Michel Faber stb.), illetve a rémregény műfajának és a századvég nem realista irodalmának kritikai kanonizálása. Ez a történelmi regény részben nagyon „angol” (bizonyos típusai hasonló kulturális szerepet játszanak, mint a *heritage* film), de jelentős szerepet játszik benne a gyarmati múlt feldolgozása, az angol irodalom „mindig már” nemzetközi mivoltának hangsúlyozása, és a gyarmati múlt irodalmi újrafeldolgozásában nemcsak angol írók vesznek részt, hanem egyrészt Nagy-Britanniában élő vagy akár ott született etnikus írók (V. S. Naipaul, Rushdie, Timothy Mo, Hari Kunzru), ausztrál (Peter Carey, Gail Jones), új-zélandi (Eleanor Catton, Lloyd

Jones), afrikai (Achebe) és indiai (Upamanyu Chatterjee) írók, gyakran aktív párbeszédbe elegendve az angol gyarmati irodalommal (pl. Shashi Tharoor: *The Great Indian Novel*).

A legszembeütőbb általános folyamat, amely jelentős elmozdulást jelent az angol irodalom önértelmezésében, a kortárs kánon mint olyan megalkotásának, fenntartásának fontosságához köthető. A nyolcvanas évektől a kortárs irodalom feldolgozása, az irodalmi mezőbe való beillesztése már nem csak a recenzensek feladata: irodalomtörténeti korszak lett a jelenkor, legfőképpen azért, mert a kortárs irodalom bekerült a felsőoktatásba, és szükség volt a jelenkori kánon kialakítására – természetesen az uralkodó kultúraértelmezési és politikai paradigmákkal összhangban. A nyolcvanas évekig a kortárs kánon ilyesféle termelése és gondozása elenyésző volt, azóta viszont évente jelennek meg a kortárs kánont jobbra megerősítő kézikönyvek, szinte kivétel nélkül eleve az egyetemi kurzusokhoz kapcsolódva, segédkönyvekként pozicionálva önmagukat, méghozzá nemcsak a belső egyetemi piac, hanem legalább annyira az *Englit* külföldi oktatási műhelyei számára, ezáltal változtatva nemzetközivé egy lehetséges kortárs regénykánont.²⁷

Ez a gyakorlat egyébként némiképpen a nyolcvanas években kialakult kánon befagyását eredményezte (Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Angela Carter), amelyhez pár név még hozzáadódott (Jeanette Winterson, Zadie Smith, Hanif Kureishi, Pat Barker, A. S. Byatt, Sarah Waters), de igazából ez a nemzetközivé lett kortárs regénykánon vagy húsz éve változatlan. Peter Childs 2005-ös, 2012-ben átdolgozott könyvének bevezetőjében írja, hogy „azokról az írókról közöl fejezeteket, akikkel a leggyakrabban találkozhatunk a kortárs irodalmi kurzusokon”.²⁸ A kortárs irodalomnak az irodalomtörténetbe való beíródása egyfelől nyilvánvalóan üdvös folyamat, másfelől viszont azzal, hogy a kritikai szűrőfolyamatok szinte egyidejűek az irodalom termelésével, a kortárs regény rendkívüli gazdagsága rögtön beszűkül, szinte véletlenszerű szempontokat kimerevítve. Érthetetlen módon hiányzik a kortárs angol kánonból például Robert Nye, Maggie Gee, Robert Edric vagy Nicola Barker, de még a kétszeres Booker-díjas Hilary Mantel sincs igazán jelen, márpedig utólag jóval nehezebb bekerülni egy talán túlságosan hamar rögzült kánonba. Az irodalmi mező széttöredezésének köszönhetően ugyanakkor ezzel párhuzamosan minikánonok létrehozása is megfigyelhető: monográfiák tárgyalják a kortárs London-regényt, a nőirodalmat (és azon belül is többféle irodalmat), a brit-ázsiai irodalmat, az első világháborúval foglalkozó kortárs regényeket vagy a kortárs angol zsidó írókat, nem beszélve a populáris műfajok, valamint a gyermek- és ifjúsági irodalom kánonjainak kialakulásáról.

Ezek a folyamatok mind a nemzeti irodalom kategóriájának megkérdőjelezését eredményezik: ha a poétikai és műfaji kategóriákon kívül az egyetlen érvényes irodalomtörténeti szempont a nemzeti (és például a nőirodalom már – mint akár a legújabb magyar irodalomtörténetekben – érvénytelen), akkor elég ránézni a kortárs angol irodalomra és irodalomtudományra, hogy belássuk: a „nemzeti” kategóriája ugyanúgy identitáspolitikai alapú, mint a nemi vagy etnikai alapon meghatározott irodalomé. Az angol „nemzeti” irodalom lebontásának, az irodalmi mező széttöredezésének belső tényezői közül szintén a nyolcvanas években kapott új

lendületet az ún. „devolúció”, vagyis egyes politikai jogkörök átruházása a londoni kormánytól a skót, walesi és észak-ír régiókra. Nemcsak a bevándorló etnikai kisebbségek hoztak létre kulturálisan egyre láthatóbb (és erősen promotált) irodalmat, de a nyolcvanas évek óta eltelt időszak egyik legfontosabb változása például a második skót irodalmi reneszánsz volt, amely – nem véletlenül – egybeesett a független skót filmgyártás megindulásával is. Részben az 1979-es, a függetlenséget elvető népszavazás okozta sokk hatására lázas kulturális termelés indult meg Skóciában. A kiváló prózaíró, Alan Warner még ezt nyilatkozhatta saját pályakezdéséről: „Azt hittem, senki nem ír könyveket Skóciában”, de a kilencvenes évekre láthatóvá vált egy folytatható hagyomány, és befejeződött a skót irodalomnak a két háború között megindult, de az ötvenes években megtorpant intézményesülése: folyóiratok, tanszékek, monográfiák, irodalomtörténetek (és alternatív irodalomtörténetek), kiadók, irodalmi díjak születtek. E folyamatok hatására ma már természetes a kortárs skót irodalom *skót* irodalomként való pozicionálása (noha a befutott skót írók túlnyomó többsége valamelyik londoni kiadónál és ügynöknél van). 2012 e tekintetben szimbolikus év volt: ekkor vezették be a skót irodalom kötelező oktatását, valamint – az angol koszorús költő (Poet Laureate) intézményének mintájára a Makar intézményét. És – a kulturális-irodalmi folyamatok természetéből adódóan – mihelyt létrejött egy „skót” irodalmi identitás, azonnal elkezdődött a diverzifikálódás: női hagyományok feltárása, illetve a skótságon belüli regionális hagyományok felfedezése. A walesi irodalom e tekintetben némi fáziskészsében van – itt például még nem találjuk meg a kézikönyvszerű irodalomtörténeteket –, de a Cardiffi Egyetemen sorra jelennek meg a monográfiák, illetve a *Library of Wales* sorozat keretében lázasan folyik az angol nyelvű walesi irodalmi hagyomány felfedezése és megalkotása, ahogy a kortárs walesi irodalom walesi irodalomként való újradefiniálása is. (Ezek azok a dolgok, amelyek innen, Magyarországról egyelőre nemigen láthatóak; a kortárs skót irodalomból szinte semmi nem olvasható magyarul, és annak a kevésnek a nagy része is szerencsétlenül lett kiválasztva). Pedig ezek a folyamatok nemcsak az „angol” irodalomtörténet alapos átírását eredményezik (a szövegek értelmezésében is fontossá válik például Joyce írsége, Carlyle, Hume skótsága), de az újragondolt világirodalom kontextusába belépve egyúttal radikálisan megváltoztathatják ezeknek az íróknak a kulturális láthatóságát is. Mindez azért lehet különösen fontos, mert „világirodalmi rangú”, „egyetemes érvényű”, nemzetközileg kanonizált írók válnak láthatóvá mint kisebbségi, regionális, lokális jelentőségű írók.

Mindenesetre az angol irodalom nemzetköziségének olyan nyilvánvaló tematikus jelei is vannak, mint például a kontinentális Európában játszódó (történelmi) regények sokasága (Bruce Chatwin, Bernice Rubens, Paul Bailey, Francis King, Tim Parks, Simon Mawer, Helen Dunmore, James Meek, Kazuo Ishiguro, Tibor Fischer, Esther Freud, Rachel Seiffert, Philip Kerr, Philip Hensher). Ehhez persze érdemes hozzátenni, hogy az angol prózában egyedülállóan jelentős hagyománya van a nem Angliában játszódó epikának, elsősorban a gyarmati helyzetből adódóan: Kipling, Forster, Lawrence és Isherwood több regénye, Orwell, Olivia Manning, J. G. Farrell, Malcolm Lowry, Paul Scott, Lawrence Durrell, Burgess művei, de a nálunk kevésbé ismert írók között is sokan: Winifred Holtby, Sylvia Townsend

Warner, Elspeth Huxley, Rumer Godden, Penelope Fitzgerald stb. Említhetjük még Malcolm Bradbury kelet-európai regényeit, Anita Brookner nagyon angol regényeinek csendes kozmopolitizmusát, a részben vagy egészben Amerikában játszódó angol regények sokaságát. A „nemzetköziesülés” egyik fontos tényezője kétségkívül a Holokauszt-irodalom térhódítása, hiszen ez az irodalom lényegénél fogva több szempontból is eleve nemzetközi. Az angol prózában az ezzel kapcsolatos fordulat is a nyolcvanas évtizedre tehető (bár a fasizmus németországi terjedéséről például épp az angol Christopher Isherwood írt remekműveket): D. M. Thomas (*A fehér hotel*) és Martin Amis (*Az idő nyila*) világhírű regényei mellett például Bernice Rubens, Elizabeth Russell Taylor, Rachel Seiffert, a walesi-kínai Peter Ho Davies vagy Lisa Appignanesi, akinek a *The Memory Man* című regénye a kanadai zsidó közösség által odaítélt Holokauszt Irodalmi Díj 2005-ös nyertese. Részben ezzel, valamint az irodalmi mező széttöredezésével függ össze az angol zsidó irodalom váratlanul markáns megjelenése az utóbbi néhány évtizedben (csak a regényírók között ott van Howard Jacobson, Eva Figs, Elaine Feinstein, Bernice Rubens, Clive Sinclair, Elizabeth Russell Taylor, Linda Grant, Naomi Alderman, Natasha Solomons, Belinda Bauer, Charlotte Mendelson, Anne Karpf, Lisa Appignanesi, Eve Harris).

Az angol irodalomnak összességében jót tett önmaga felszámolása; Richard Todd már a kilencvenes évek közepén úgy fogalmazott, hogy e folyamatok eredményeképpen az angol irodalom jellegét, a felhasznált élményanyagot tekintve jelentősen különbözik a sokkal inkább nemzeti keretek között maradó mainstream amerikai regénytől.²⁹ Aligha történhetett volna meg korábban például, hogy az Angliában élő német – és németül író – W. G. Sebaldot gyakorlatilag kooptálja az angol irodalom, és míg a *Földi hatalmak* című Burgess-regény 1980-ban még inkább kivételnek számított, mostanra az angol próza fontos műfaja lett a globális regény.

Mindezek a világirodalmi szempontból sem elhanyagolható folyamatok nem választhatók el attól, hogy történelmi, geopolitikai okok miatt az angol kulturális mező és ennek (ön)értelmezési gyakorlatai alapvető változáson mennek keresztül: a legkülönbözőbb regiszterekben, az akadémikus történettudománytól a populáris filmig példátlan érdeklődés tárgyává vált az „angolság” mibenléte (a birodalmi múlt átértelmezése és feldolgozása részben a britségtől való szabadulást és az angolság újraértését is jelenti). Az elmúlt húsz évben az angolság mibenlétét firtató könyvek tucatjai jelentek meg (Roger Scruton, Jeremy Paxman, Linda Colley, Antony Easthope, Kate Fox), de regények sokaságának is ez a központi témája. Julian Barnes nálunk is ismert *Anglia, Anglia* című regénye mellett érdemes megemlíteni a regényíró-kritikus Peter Ackroyd nevét, akinek 1992-es *English Music* (Angol zene) című regénye, valamint *Albion* című rendhagyó irodalomtörténete (2002) egyaránt valamiféle spirituális folytonosság jelenlétét kutatja az angol irodalomban és kultúrában. Sajátos visszahatásként olvasható Patrick Parrinder 2006-os *Nation and novel* (Nemzet és regény) című terjedelmes monográfiája, amely bensőséges kapcsolatot tételez az angol nemzeti identitás és a regény között.

A kortárs irodalom azonban természetesen nem csak az „akadémiai” berkekben konstruálódott meg: a világirodalom szempontjából is fontos, hogy a kortárs regény általános kulturális láthatósága is nőtt, például a díjkultúra radikális meg-

változása révén. A legnagyobb anyagi elismeréssel járó Booker-díj (ma Man Booker-díj) jelentősége gyakorlatilag 1980-tól, vagyis a többi jelentős változással párhuzamosan változott meg: William Golding (*Beavatás*) és Anthony Burgess (*Földi hatalmak*) a díjkiosztó gála előtt fél órával még eldöntetlen gigászi küzdelme az újságok címlapjára került, aztán rögtön a következő évben Salman Ruhdie (*Az éjfél gyermekei*) és D. M. Thomas (*A fehér hotel*) vívott hasonló párbajt.³⁰ A díjkiosztó gálát 2005-ig a televízió is közvetítette, ráadásul a díj valóban jelentős pénzekkel jár. Bizonyos értelemben a Booker-díj legutóbbi három évtizede az angol regény provincializmusa ellenében hatott, hiszen a kiírás szerint a Brit Nemzetközösség és még néhány másik ország írói is versenyeznek – sőt, 2014-ben nagy vitát kiváltó döntéssel az Egyesült Államok írói számára is megnyitották a díjat, amely így valóban gyakorlatilag az egész anglofón világ elismerésévé vált, a kortárs angol regényt eleve nemzetközi, globális kontextusba helyezve –, más kérdés persze, hogy ez a globális kontextus egyúttal a londoni könyvkiadók korporatív globalizmusának leképeződése is. Ha a During-féle korporatív, globalizáció-alapú világ-irodalom-felfogásból indulunk ki, akkor nem vitás, hogy Nagy-Britannia azon helyek egyike, ahol a világirodalmat mint folyamatgyüttest „csinálják”: London a nemzetközi könyvkereskedelem talán legfontosabb központja, az angol nyelvű irodalmak számos képviselője (írek, skótok, afrikai, karibi, angol-indiai, ausztrál stb. írók) Londonban adja ki könyveit, és a Booker-díj körüli hírverés a kiadók profitnövelését szolgálja. Mindez a közelmúlt egy másik fejleményével is kapcsolatban áll: azt látjuk, hogy a populáris irodalom promóciós stratégiái, a piaci logika egyre fokozottabban érvényesül a magas irodalomban; David Lodge már 1990-ben megjegyezte, hogy megjelent például az „irodalmi bestseller” kategóriája.³¹ Ennek a folyamatnak része például az író mint brand megjelenése, szélsőséges példája pedig Fay Weldon 2001-es *The Bulgari Connection* című regénye, amelyben számos termékelhelyezés található; az is előfordult, hogy mainstream írók könyveiben meg lehetett vásárolni egy-egy mellékszereplő nevét (hozzáteszem, mindkét esetben világos volt, hogy a pénzt jótékonyági célokra fordítják).

Visszatérve a Booker-díj szerepére: ez a szerep a fentiek ellenére sem ennyire egyértelmű, és a nyertesek nemzetiségében megfigyelhető elmozdulás korántsem tanulság nélküli: 1980 és 1995 között a tizenhét győztes közül tíz volt brit állampolgár, de közöttük van Ruhdie, Ishiguro és a skót Kelman is. 1997 és 2008 között mindössze két angol író (Ian McEwan és Alan Hollinghurst) nyerte el a díjat, a 2013-as szűkített listán szereplő hat író között Jim Crace volt az egyetlen angol (a nyertes az új-zélandi Eleanor Catton), 2014-ben pedig (amikor a tasmániai Richard Flanagan volt a befutó) az angol zsidó irodalom legismertebb képviselője, Howard Jacobson, a skót írónő Ali Smith, valamint a Londonban élő Neil Mukherjee – egy Kolkatában (Kalkuttában) játszó művel – képviselte az angol regényt.

Hasonló tanulságokat vonhatunk le, ha a kortárs angol regénykánon megalkotásának egy másik, részben bevallottan promóciós célú jelenségét vizsgáljuk. Szintén a nyolcvanas években, 1983-ban állították össze először a hús legjobbjait fiatal angol prózaírók listáját (Best Young British Novelists). Az első húszas listát a Book Marketing Council kezdeményezte, de 1993-ban már a *Granta* folyóirat állította össze a következő névsort, és azóta is megteszik ezt minden évtizedben.³² Noha a

nevek egy kivétellel ismeretlenek nálunk, mégis érdemes felsorolni a negyedik, 2013-ban nyilvánosságra hozott listát: Zadie Smith (angol apa és jamaikai anya Londonban született lánya), David Szalay (montreali születésű), Adam Thirlwell, Nadifa Mohamed (szomáliai születésű), Tahmima Anam (bangladeshi születésű), Ned Beaman, Joanna Kavenna (walesi származású), Adam Foulds, Xiaolu Guo (Kínában született, első regényét még kínaiul írta), Steven Hall, Benjamin Markovits (Texasban és Európában nevelkedett), Ross Raisin, Kamila Shamsie (Bangladeshben született), Evie Wyld (Ausztráliában született és nőtt fel), Naomi Alderman, Helen Oyeyemi (nigériai szülők gyermekeként született Londonban), Jenni Fagan (skót), Taiye Selasi (nigériai és ghánai szülők lányaként született Londonban, az USA-ban nevelkedett, Olaszországban él), Sunjeev Sahota (Derby városában született, indiai családban), Sarah Hall. A lista összeállításában nyilvánvalóan nem tisztán „irodalmi” szempontok is szerepet játszottak, ennek ellenére tanulságos, hogy alig találni benne „bennszülött”, fehér, középosztálybeli férfiakat – ez az első lista a négy közül, amelyben több író szerepel –, ráadásul a hét „öslakos” angol közül hatan kreatív írásból is diplomáztak. Mindenesetre ha ezt a húsz nevet reprezentatívnak tekintjük, aligha a várt, homogén angol identitást képviselik.

A díjak (hiszen a Booker csak az egyik a számos díj közül, több olyan van, amelynek már a szűkített listájára való bejutás is a puhafedelű kiadás címlapján szerepel, sok ezer olvasót hozva) és a promóciós listák szerepe az angol irodalom és a világirodalom viszonyát tekintve összességében paradoxnak mondható: míg az elismerésre aspiráló és azt elnyerő regények körét valóban nem korlátozzák a nemzeti irodalom keretei, és az angol regény valóban a nemzetközi irodalmi mezőbe olvadva jelenik meg, méghozzá nem feltétlenül központi pozícióban –, addig maga a díj (igen jelentős összegű angol pénz, többnyire angol kritikuskok zsűrizése) a világirodalom-szisztéma centrum-periféria aszimmetriáját fokozza: azok az új-zélandi, botswanai, bangladeshi regények jutnak hatalmas olvasótáborhoz, amelyek valamiképpen megfelelnek az ítések ízlésének és elvárásainak. Ezért is vethették fel többen, például Dominic Head, hogy igenis lehet Booker-díjas – vagy legalábbis a szűkített listára jó eséllyel felkerülő – regényt írni,³³ illetve hogy a díj bizonyos típusú regények írását bátorítja.

Felvethető, hogy a „világirodalom” mint gazdasági-könyvpiaci-geopolitikai szisztéma maga is kitermelhet nemzetközi sikereket, amelyek nem feltétlenül egy-egy hazai kritikai siker megérlelődésével jönnek létre, hanem eleve „világirodalomként” termelődnek. Akár új műfajok is kialakulhatnak így – és itt nem feltétlenül a kozmopolita, globális világregényre gondolok (pl. David Mitchell több könyve, Lawrence Norfolk *A pápa rinocérosza* című regénye), hanem például a „mágikus realizmus” műfajára, amely – függetlenül attól, hogy az elnevezés rendelkezik-e valódi poétikai vagy világgépi tartalékkal – voltaképpen marketing kategóriává vált: valamely egzotikus (távoli vagy eldugott-regionális) világot mutat be immár felismerhetővé vált eszközökkel. Olyasminek a megtestesítője a műfaj, amit David Damrosch a világirodalom „ablak a világra” kategóriájának nevez.³⁴ Amikor egy-egy országot vagy kultúrát egy-két „fordítható” szöveg képvisel, és a világirodalom terepe úgy tűnik fel, mint színes tárlók sokasága: mindegyik egy-egy izgalmas világra nyit olyan ablakot, amelyen keresztül a középpont számára elfogadható,

sőt, a középpont által megszabott módon válik érzékelhetővé és ártalmatlanná a másság. A világirodalomnak ez a felfogása már a kezdetekkor jelen van: a Goethe által említett kínai regény sokkal inkább kínai volt, mint regény. A kínai kritikusok egyáltalán nem tartották jelentősnek; könnyen olvasható románcos történet, amely épp e tulajdonságainak köszönhetően kerülhetett egyáltalán Goethe látószögébe: európai diadalútja úgy kezdődött, hogy egy ifjú angol kereskedő portugál tanárának segítségével nyelvtanulási célból fordította a könnyű szöveget, aztán később egy másik angol kiegészítette a fordítást, és a szöveg számos európai nyelven megjelent.³⁵

A világirodalom korábban említett újfajta, „politikailag korrekt” felfogása számára valószínűleg nem az ilyen „ablak a világra” típusú szövegek, nem is a talán eleve nemzetközi piacra szánt „világregények” jelentik a legizgalmasabb vizsgálódási terepet, hanem a világirodalmiság által megérintett regionális irodalom. Korábban említett, a regény helyzetéről írott könyvében Dominic Head a regionális regény életképessége mellett tör lándzsát, s ez különösen érdekes az angol próza közegében: az angol regény egyik legfontosabb vonása mindig is a regionális identitások elbeszélése volt; úgy is fogalmazhatunk, hogy az angol „nemzeti” identitás valójában a regionális identitás. Ebben az értelemben beszél kozmopolita irodalomról 2009-es könyvében Berthold Schoene,³⁶ aki egyenesen normatív jelleggel javasol új kánont, középpontjában Kiran Desai, Hari Kunzru, Jon McGregor és Rachel Cusk szövegeivel. Ezek nem utaztató regények, nem monumentális világ-regények, mint például David Mitchell *Felbőatlása*, hanem sokkal inkább a lokális anatómiáját végzik el, mégis félreismerhetetlenül globális kontextusban. Ugyanezt, a lokális és a globális valamiféle együttállását hangsúlyozza Dominic Head korábban említett könyve, és noha egyáltalán nem biztos, hogy az angol regény ebbe az irányba halad, a kortárs próza legkiválóbb, legérdekesebb példái között számos olyan akad, amely efféle topológiai munkát végez. Ilyenek a fenti példák mellett például Iain Sinclair, Hanif Kureishi vagy a sokkal fiatalabb Lee Rourke London-szövegei, Nirpal Singh Dhaliwal *Tourism* című regénye (2006), Suhayl Saadi Glasgow-regénye, a *Psychoraag* (2004), V. S. Naipaul *The Enigma of Arrival* (A megérkezés talánya) című félig fikatív regénynaplója az angol vidékről, Ross Raisin (*God's Own Country*) és Meera Syal (*Anita and Me*) az angol vidéket újraíró regényei, de a a populárisnak nevezett irodalomban is sok példát találunk: Ian Rankin világsikerű Edinburgh-ben játszódó krimijeitől David Peace *Red Riding* tetralógiájáig (1999–2002). A cyberpunk műfaj poétikája a globális, lokális, virtuális együttállásait, összefüggéseit firtatja: a legizgalmasabban világirodalmi és globális – vagyis inkább planetáris – angol szöveghelyeket talán a J. G. Ballard örökségét is folytató prózában érdemes keresni: a fentiekén kívül ilyen a Jeff Noon által újra-képzelt Manchester (*Vurt* és *Pollen*), China Miéville steampunk regényeinek félig viktoriánus Angliája vagy Christopher Priest egészen eredeti, a fantasy műfajba sorolt regényeinek tájai.

JEGYZETEK

1. Világirodalomról lévén szó, illik megemlíteni, hogy természetesen létezik egy – az itt említettek-nél sokkal fontosabb – harmadik magyar elsőség is, Meltzl Hugó 19. századi (1877–1888) többnyelvű kolozsvári folyóirata, az *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, amely a világ legelső világirodalmi szakfolyóirata volt. Vö. Damrosch, „Hugo Meltzl and ‘The Principle of Polyglottism’”, Theo D’Haen, David Damrosch és Djelal Kadir (szerk.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2011), 12–20.
2. Pár héttel később – hasonló előzményekre támaszkodva – megjelent egy Julian Barnes prózájáról szóló tanulmánykötet: *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes’s Fiction*, szerk. Tory Eszter és Vesztergom Janina. Budapest: ELTE, 2014.
3. Moretti, „Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 2000. 1, 5–68.
4. Preface, Theo D’Haen, David Damrosch és Djelal Kadir (szerk.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2011), xviii.
5. Ahogy azt sem kívánom felhánytorgatni, hogy mi minden nincs lefordítva a kortárs angol nyelvű irodalomból, ami pedig „fontos”. Nem mintha nekem nem lenne ilyen listám olyan szerzőkről, akik Magyarországon igen kevésbé vagy egyáltalán nem ismertek, s akik megítélesem szerint több figyelmet érdemelnek. A teljesség igénye nélkül néhány név, legtöbbször mögött terjedelmes életmű áll (olyan írókat sorolok, akiknek magyarul egy könyve olvasható – kilenc esetben –, illetve egy sem): Nicola Barker, Robert Edric, Alan Warner, Anita Brookner, Iain Sinclair, Jon McGregor, Ali Smith, Janice Galloway, Tom McCarthy, Rupert Thomson, Scarlett Thomas, Alan Wall, David Peace, Adam Thorpe, Ross Raisin, Kate Atkinson, Romesh Gunsekera, John Preston, James Kelman, Alasdair Gray, Rachel Cusk, Andrew Cowan, Sarah Waters, Lucy Ellmann, Jenny Diski, Andrea Levy, Toby Litt, Christopher Priest, Jim Crace, Julie Myerson, Tim Pears, Esther Freud, Adam Mars-Jones, Helen Simpson, Will Self, Lee Rourke, Louise Welsh, Iain Banks, James Robertson.
6. Ann Steiner, „World Literature and the Book Market”, D’Haen, Damrosch és Kadir, 316–324, 319.
7. David Damrosch remek könyvben gondolja végig a lehetőségeket (*What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003). Vö. uő., *How to Read World Literature* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2009).
8. Moretti, 54–55; Pascale Casanova, *The World Republic of Letters* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004). Ugyanezt az elvet képviseli Mats Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum, 2008.
9. A világirodalom kritikai divatjáról, az angolszász kritikai világban történő intézményesüléséről vö. Elizabeth Apter fordíthatatlanságról szóló remek könyvét: *Against World Literature* (London: Verso, 2013), 6–12.
10. Simon During, *Exit Capitalism: Literary Culture, Theory, and Post-Secular Modernity* (London: Routledge, 2010), 57.
11. Uo. 60.
12. Uo. 58.
13. Spivak, *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003, 71skk.
14. Apter, *Against*, 14. A világirodalom központi helyét jelzik az olyan pedagógiai célú, egyetemi használatra szánt monumentális vállalkozások, mint a 2011-es kiadású *The Routledge Companion to World Literature*, amelyben külön fejezet foglalkozik a világirodalom és minden elképzelhető társfoglalom (összehasonlító irodalomtudomány, filológia, globalizáció, posztkolonialitás, fordítástudomány, kozmopolitanizmus stb.) közötti kapcsolattal. 2004-ben Christopher Prendergast szerkesztésében már megjelent egy hasonló tematikájú, többek közt Moretti tanulmányát is újraközlő terjedelmes tanulmánykötet, amely azonban nem kézikönyvként pozicionálja önmagát: *Debating World Literature* (London: Verso).
15. Emily S. Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton UP, 2006, 10.
16. Damrosch, 297.
17. *Shades of the Planet: American Literature as World Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

18. Wai Chee Dimock, *Through Other Continents: American Literature across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2006, 2.

19. Young 215. Ugyanakkor a „lefordíthatatlanság” is kanonizációs elem lehet a magas modernista esztétika alapján, elég a traumaszövegek magas irodalmi és kritikai divatjára gondolnunk, amely esztétikai és etikai értelemben is magasabb rendűnek látja a töredezett szöveget, mint a sima felszínű elbeszélést.

20. Id. Thomsen, 9. Ettől a veszélytől óv Gayatri Spivak apokaliptikus tónusú, korábban említett könyvében.

21. Apter, *Against*, 13.

22. Id. Damrosch, *What Is World Literature?*, 226.

23. M. H. Abrams és Stephen Greenblatt (szerk.), *The Norton Anthology of English Literature* (New York: Norton, 2000), xxxv.

24. Randall Stevenson, *The Last of England* (Oxford University Press, 2004), 5.

25. A migráns írók szerepéről vö. Thomsen, 61–63, 75–78.

26. Young, id. mű, 213.

27. A másik felsőoktatási folyamat, amelynek nyilvánvalóan fontos szerepe van a kortárs irodalom alakulásában, a kreatív írás gyors elterjedése az angolszász egyetemi oktatásban. Noha Anglia e tekintetben is konzervatívabb volt, a legsikeresebb, ma is működő kreatív írás programot már 1970-ben megalapította a nálunk is ismert Angus Wilson és Malcolm Bradbury a norwichi East Anglia Egyetemen: itt tanult szépírást többek között Ian McEwan, Kazuo Ishiguro, az ír Anne Enright és a belfasti Glenn Patterson. A folyamat hatásai nehezen megjósolhatóak, mindenesetre Mark McGurl *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* című könyve (Cambridge, MA: Harvard University Press) már ennek a jelenségnek a középpontba állításával olvassa a kortárs amerikai prózát.

28. Peter Childs, *Contemporary Novelists: British Fiction Since 1970* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 19. Akadnak azért üdítő kivételek is, amelyek játékosabb módon közelítenek a kortárs prózához, és nem feltétlenül a gyors kanonizálás a céljuk. Részben ilyen a Philip Tew és Rod Mengham által szerkesztett *British Fiction Today* című kötet (London: Continuum, 2006), a Nick Bentley által szerkesztett *British Fiction of the 1990s* (London: Routledge, 2005), valamint a James F. English szerkesztésében megjelent *A Concise Companion to Contemporary British Fiction* (Oxford: Blackwell, 2006).

29. Todd, 78.

30. A Booker-díj kulturális szerepéről a kilencvenes évek közepéig kiváló összefoglalót ad Richard Todd (*Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*, London: Bloomsbury, 1996, 55–128.). Ugyanő folytatja a történetet „Literary Fiction and the Book Trade” című 2006-os tanulmányában (James F. English, szerk., 19–39.). Vö. ugyanitt a James F. English és John Frow által közösen jegyzett fejezetet: „Literary Authorship and Celebrity Culture”, 39–58.

31. David Lodge, *The Practice of Writing*, Harmondsworth: Penguin, 1996, 12.

32. Childs, 2.

33. Dominic Head, *The State of the Novel: Britain and Beyond* (Oxford: Wiley Blackwell, 2008), 58–59. Head Ian McEwan *Amszterdam* című regényét hozza fel példának.

34. Damrosch, *What is World Literature?*, 15.

35. A történetet Jing Tsu mondja el: „World Literature and national Literature”, D’Haen, Damrosch, Kadir, 158–68, 163–164.

36. Schoene, *The Cosmopolitan Novel* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009).