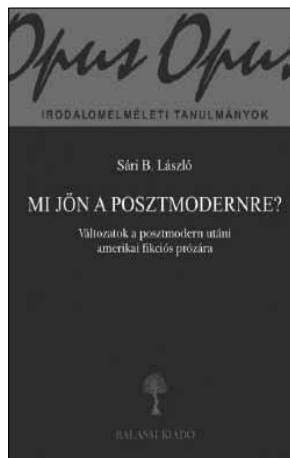


# MI JÖN A FEHÉR, KÖZÉPOSZTÁLYBELI FÉRFIAKRA?

Sári B. László: *Mi jön a posztmodernre? Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*

Sári B. László friss tanulmánykötetének címe – *Mi jön a posztmodernre?* – szinte provokatív módon azt a kérdést szegezi nekünk, amely az elmúlt körülbelül egy évtizedben került a kortárs irodalomról folytatott (nem pusztán akadémiai kötődésű, akár valamilyen tágabb kulturális mozgalommal szélesedő) eszmecserék középpontjába. Ezeket a tudományos értekezéstől a manifesztumig és a napisajtó újságcikkeiig terjedő szövegeket az a felismerés kapcsolja össze, amit a könyvcím is implikál: a posztmodern fogalma már nem (vagy nem teljes mértékben) alkalmas a jelenkori globális irodalom és a benne artikulálódó tapasztalatrendszer leírására. Az olyan, jórészt a magyar kritika nyelvébe is begyűrűző, hol kidolgozottabb elméleti alapokon nyugvó, hol heurisztikusan alkalmazott terminusokban – mint a metamodern, az „új őszinteség”, az újrealizmus, a poszt-íronia, a poszt-millennializmus, sőt akár a poszthumanizmus<sup>1</sup> – az a közös, hogy olyan megértési kísérletekbe ágyazódnak be, melyek a posztmodernhez képest (és nem azon belül) jelölik ki a jelenkori kultúra helyét. Hogy egészen pontosan miként jelenítik meg ezt a viszonyrendszert, az persze számos tényezőtől függ: például attól, hogy milyen posztmodern-definíciókkal operálnak (azaz – Frederic Jameson nyomán – inkább a késő kapitalizmus társadalmi-gazdasági viszonyait tükröző kulturális logikaként, vagy elsősorban írásmódként, poétikai stratégiaként tekintenek rá), hogy milyen viszonyt feltételeznek e két megközelítési mód, az irodalom „kint”-je és „bent”-je között, és persze attól is, hogy egy korábbi állapothoz való visszatérésként, a posztmodern meghaladásaként vagy sajátos oscillációként határozzák-e meg az új irodalmi-esztétikai irányzat(ok) pozícióját. Ami olyan izgalmassá teszi a kortárs kulturális áramlatokról gondolkodást, az egyúttal persze meg is nehezíti azt: megfelelő történeti távlat híján zavarba ejtően sok címke áll rendelkezésünkre, ezek teljesítőképesége, megnevező ereje azonban még kérdéses. A legjobb példa erre a poszt-posztmodern<sup>2</sup> terminus, mely esetében eldönthetetlen, hogy a szóalkotás a posztmodern íronián csavar-e még egyet, vagy annak *őszinte* beismerése, hogy az „utániség” tapasztalatán kívül nincs más támpontunk.



<sup>1</sup> Lásd például: Wolfgang Iser: Postmodernism – Posthumanism – Evolutionary Anthropology, *Posthumanism Studies*, 2017/1, 75–86.

<sup>2</sup> A fogalom megalkotását Tom Turner 1996-os *City as Landscape* című, elsősorban építészeti-dizájnelméleti irányultságú könyvéhez szokták kötni, melyben a szerző maga is kijelenti: a terminus annyira nevetséges, hogy reméli, születik majd jobb helyette. Azóta is erre várunk.

Balassi Kiadó  
Budapest, 2021  
248 oldal, 2700 Ft

Sári B. László kötete ebbe az ezernyi irányba szétágazó, kifejezetten eleven és intenzív diskurzusba kapcsolódik be. Az alcím – *Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára* – ugyanakkor már jelentősen leszűkíti a vizsgálódások körét, kiemelve, hogy a szerző az észak-amerikai próza horizontjából teszi fel a címben szereplő kérdést. Könyve elsősorban a magyar olvasó számára is jól ismert sztárszerzők (Thomas Pynchon, Philip Roth, Cormac McCarthy, Jonathan Franzen, David Foster Wallace) munkásságával foglalkozik, de az elemzett művek sora néhány olyan remek szerző (így például Stephen Graham Jones, William T. Vollmann) regényeivel is kiegészül, akiknek magyarországi felfedezése még várat magára. A témaválasztás természetesen nem meglepő, hiszen Sári B. László eddig is a kortárs amerikai próza magyarországi recepciójának egyik jelentős alakja volt. Új könyve egyrészt szorosan kapcsolódik 2014-es, „*Joe csikorgó fogsora vagyok*”. *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról* című kötetéhez, mintegy folytatva annak gondolatmenetét: hiszen többek között azt követi nyomon, hogy az identitáspolitikai értelmezésmódok előretörése, mely a korábbi mű konklúziója szerint a kilencvenes évek minimalizmusát műfaji-tematikus elmozdulásra készítette, milyen hatást gyakorolt a posztmodern irodalom emblematiszmus alkotóinak írásművészetére. (A két kötet közötti folytonosság mutatkozik meg abban, hogy mindkettőnek folyamatosan hivatkozott referenciapontja Mark McGurl *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* és Robert Rebein Hicks, *Tribes and Dirty Realists. American Fiction After Postmodernism* című kötetének – ahogy Sári B. rávilágít, ellentmondásoktól sem mentes – narratívája a tágabb értelemben vett kortárs amerikai próza alakulástörténetéről.) A *Mi jön a posztmodernre?* másik fontos előzménye a *Helikon* 2018/3-as, *Próza a posztmodern (próza) után* című száma, melyben az általa szintén gyakran citált Robert McLaughlin és Jon Doyle szövegeinek fordítása mellett Sári B. jegyzi a bevezető tanulmányt is. *A posztmodern után – a kortárs amerikai irodalom dilemmái* gondolati íve mintegy megelőlegezi a friss tanulmánykötetét, ugyanakkor ez az impresszív, igen szempontgazdag áttekintés jóval több, mint a könyv kivonatolt-sűrített összefoglalója. (Számomra például megvilágító erejű az írás bevezetése, melyben Sári B. azt vázolta fel, hogy a könyvpiaci elvárások és a kreatív írásprogramok intézményes sajátosságai együttesen hogyan erősítették fel a kortárs történésekre eleve gyorsan reagáló amerikai prózában a jellel folytatott „kényszeres törődés”-t, a korszerűsége való folytonos rákérdezés igényét. Érdekes módon az új kötet erre az összefüggésre nem tér ki, pedig jól igazolja, hogy miért olyan specifikus a „posztmodern utániság”-ra vonatkozó kutatás az amerikai próza esetében, és miért bír más tétellel, mint mondjuk a jóval hagyománycentrikusabb brit irodalom esetében.)

*A Mi jön a posztmodernre?* tehát egy önmagát amerikanistaként meghatározó irodalomtudós műve, aki hangsúlyosan ennek az értelmezői közösségnek a tagjaként szólal meg. (Mivel a kötet érvelésmódja szerint sosem mellékes, hogy ki honnan, milyen intézményi pozícióból beszél, ezen a ponton jelen sorok írójának is színt kell vallania. Angol szakot is végzett, ámde brit sávós, és főként magyar irodalommal foglalkozó kutatóként a kérdésfeltevéseim biztosa nem a mű szűkebb értelemben vett szakmai közegének, inkább csak a 20–21. századi amerikai próza lelkes olvasójának reakcióit tükrözik. Meggyőződésem azonban, hogy – már csak a magyar nyelvű megjelenés pusztá ténye miatt – a könyv a hozzám hasonló befogadók figyelmére ugyancsak számít.) Azaz Pynchon és Franzen műveit nem olvassa „világirodalmivá” a David Damrosch-i értelemben, elsősorban nem a nemzetközi kánon részeként, hanem az amerikai irodalom meghatározó jelentőségű darabjaiként kezeli őket. Ennek a – mondhatjuk: identitáspolitikai – döntésnek számos módszertani és nyelvhasználati következménye lesz. Így például a szerző következetesen csak az – egyébként nagyon alaposan feltérképezett – amerikai kritikai diskurzussal lép párbeszédbe, a kötet végén egyedül a holland Vermeulen–van den Akker szerzőpáros már magyarul is sokat idézett metamodern-koncepciójára tér ki, mint a posztmodern utáni állapot

kulturális logikájának kifejezetten európai gyökerű leírasi kísérletére. (A Pynchon-fejezet egyik első lábjegyzetében annyit jegyez meg, hogy „nem kívánok részletesen foglalkozni az amerikai posztmodern próza és benne Pynchon magyar recepciójával”, de az elzárkózás okait sajnálatosan nem fejt ki. Pedig a hazai „Pynchon-kultusz”, amire Dunajcsik Mátyas és Nemes Z. Márió 2010-es kritikáját idézve utal, azóta töretlenül virágzik, több magyar irodalomtudós is jelentkezett izgalmas és komoly elméleti felkészültségről tanúszkodó Pynchon-kommentárokkal.) A szerző interpretációs gyakorlatára általában nem jellemző a komparatív távlat érvényesítése, tehát nem keresi a párhuzamot a poszt-posztmodern észak-amerikai megjelenési formái és a más nyelvi-kulturális környezetben fellépő tendenciái között, általában a hatástörténeti folyamatok áttekintésénél is csak az USA irodalmába beágyazódó hagyomány-összefüggések ismertetésére szorítkozik (lásd például a McCarthy–Faulkner kapcsolatot). (Bár, tegyük hozzá, hogy a Philip Roth *Kiegészésében* fellelhető Csehov-intertextusnak kiemelten fontos szerepet szán, és nagyon izgalmas olvasási lehetőségek irányába mutat, amikor Don DeLillo egyetlen nap alatt játszódó *Cosmopolis*ára „afféle ezredfordulós mini-*Ulysses*”-ként utal [65.].) Mindennek ellenére nem állítható (a kötet szempontrendszerét játékbá hozva), hogy a *Mi jön a posztmodernre?* egy olyan amerikanista műve lenne, aki mintegy elmaszkolja saját nem-amerikai származását: megszólalásmódjának sajátos, kultúrák közötti szituáltságára (hiszen magyarul, magyar befogadókhoz, ámde az amerikai kritika nézőpontjait érvényesítve beszél amerikai irodalomról) azáltal reflektál, hogy nagyon sok figyelmet szentel a műfordítás problémakörének. Sári B. már eleve magyar nyelven is hozzáférhető művek értelmezésére törekedett, a fordításszövegek tüzetes elemzései, korrekciói, melyek nemcsak a problémák, de az alternatív megoldási lehetőségek számbavételére is kiterjednek, a könyv egyik legtöbb tanulsággal bíró rétegét alkotják.

Maga a Sári B. által kialakított, egyébként alapvetően olvasható, jól követhető értekezési prózanyelv is mintha a kurrens műfordítás-elméletek „idegenesítés”-ként megnevezett stratégiáját követné, amennyiben rendszerint úgy választja ki, fordítja le és veszi használatba az amerikai recepció bizonyos terminusait, hogy azok megőrizzék idegenségüket. Az olyan fogalmak, mint a „technicitás” (ami McGurlnél nagyjából a nyelvhez fűződő önreflexív viszonyt takarja), az „evolúciós narratíva” (Rebeinnél ez az irodalomtörténeti korszakok között hagyománykontinuitást feltételező értésmód) vagy a „magas kulturális pluralizmus” (ami a különböző etnikai irodalmakat takarja) használati értéke első pillantásra a posztmodern irodalomelmélettel felvértezett magyar olvasó számára sem evidens, sőt. (A kötetet többek között azért is érdemes lineárisan, a fejezetek eredeti elrendezését követve olvasni, mert a megfelelő magyarázat kíséretében bevezetett kifejezéseket a későbbiekben – értelemszerűen – már nem keretezi külön szerzői kommentár.) Sári B. tehát a forrásnyelvi eredetükre visszautaló kifejezések tudatos használatával is jelzi, hogy a könyvcímbe elbúcsúztatott „posztmodern”-en is kifejezetten annak USA-beli változatát érti, de ennek sem a körülbelül a nyolcvanas években kanonizálódó (ön)értelmezéseit használja kiindulópontként (Brian McHale-re például nem is hivatkozik), hanem az immár retrospektív és kritikai távlatból megfogalmazódó kortárs posztmodern-olvasatokat ismerteti, melyeket elsősorban az „irodalom külügyei” érdekelnek (213.). Ahogy az *Előretételezés* című fejezet összegzi, ebből a horizontból a posztmodern olyan „formai kísérlet”-nek látszik, mely az akadémia (és azon belül is az angol tanszékek) világához kötődik, szerzői pedig fehér, felső-középosztálybeli férfiak, akik privilegizált társadalmi helyzetüknek köszönhetően dolgozhatták ki az ideológiamentesség esztétikai programját – így válhatott központi jelentőségű műfajukká a „rendszerregény” (mint például Pynchon *Súlyszivárványa*), amelyben a „rendszer” megjelenítése nem szolgál semmilyen konkrét, a valós tapasztalatok világába visszavezető egyértelmű politikai iránymutatással. Ez a meghatározás elsősorban tehát nem szövegimmanens és/vagy irodalomtörténeti szempontokon, hanem külső (az irodalom gazdaságtanát, medi-

ális környezetét, társadalmi beágyazottságát érintő) tényezőkön nyugszik, és ugyanilyen külső okokra vezetik vissza a könyvben idézett értelmezők a posztmodern hanyatlását. E szerint azt a posztmodern ironiát, mely eredetileg a „mediatizálódott Amerika-képre adott válaszreakció” (28.) volt, átsajátította és felforgató potenciáljától immár megfosztotta a mainstream média (ahogy azt maga David Foster Wallace fejt ki *E Unibus Pluram* című híres, a könyvben is sokat idézett esszéjében); az átrendező könyvpiac igényeinek a szövevényes és enigmatikus alkotások nem tudnak megfelelni, ideológiaellenességük pedig az egyre markánsabbá váló identitáspolitikai mozgalmak nézőpontjából a saját társadalmi kivételezettségükre való vakságként nyert jelentést. Sári B. László szellemesen foglalja össze Rebein helyzetértékelését: „a piac számára a posztmodern próza formai szempontból túlságosan is radikális (nem »realista«), míg a liberális politikai elit (és egyetemi képviselőik) számára viszont politikailag túlságosan is »konzervatív« (nem hajlandó etnikai alapon, rendszerszemlélete alapján identitáspolitikailag elgondolni magát)” (17.).

A kötet ugyanakkor épp a Rebeinéhez hasonló, nagyon markáns következtetésekkel élő irodalomtörténeti modellek árnyalására, vakfoltjaik feltárására és megállapításaik összefésülésére törekszik, egy jóval nyitottabb narratívát létrehozva. (Ez a nyitottság tükröződik abban is, hogy a szerző nem kötelezi el magát egyetlen, általános érvénnyel használt „címke” mellett sem, elemzéseiben mindig az adott műhöz leginkább illeszkedő terminust keresi.) Így elsőként azt vizsgálja, hogy az amerikai posztmodern ikonikus szerzői hogyan reflektáltak azokra a változásokra, melyek a szűkebb értelemben vett irodalmi mezőt, illetve annak tágabb társadalmi-politikai környezetét érték az elmúlt évtizedekben. Érvéle szerint, ha nem is állt be radikális poétikai fordulat Pynchon és Don DeLillo munkásságában, de kései műveik – tematikus átrendeződésük, a fikciós világ lokális és történeti meghatározottságára helyezett erősebb hangsúlyok révén – átjárhatóságot képeznek a poszt-posztmodern formációk felé. A második fejezet *Beépített hiba*-olvasata így annak a felvetésnek az alátámasztására szolgál, hogy „Pynchon írásmódja egyre inkább etnikailag és etikailag érzékenyebbé válik” (78.), hiszen a kronotopikus csúsztatások (a mű a hatvanas évek végére teszi át Reagan elnökségét) egy olyan politikai allegóriába rendeződnek, melyben fontos jelentésteremtő funkciója van a valós történelmi időben lehorgonyzott referenciáknak is. Doki, az LSD nyomozóiroda folytonosan fűvező magándeaktívja ugyanis a hippikorszak végén, már a Manson-gyilkosság és Los Angeles-i afroamerikai kisebbség körében kitörő Watts-lázadás után próbálja felgöngyölni az Arany Tépőfog kartell rejtélyes ügyeit, úgy, hogy közben fény derül a kaliforniai partvidék szőrös idillje mögött meghúzódó etnikai és osztályalapú törésvonalakra is. Továbbá, fejt ki Sári B., a jól beazonosítható műfaji kódok (a hard-boiled krimi és a románcos történetyszál) előtérbe kerülése is old valamennyit az általános paranoia érzetét gerjesztő, egymásba omló utalások rejtjelezettségén. A Don DeLillo *Cosmopolis*-ra fókuszáló harmadik fejezet szerint a multimilliárdos Eric Packer útja New Yorkon keresztül úgy vezet el a saját haláláig, hogy mindeközben a globális kibertőke mindent átható jelenlétének számbavételétől eljutunk a piac logikájának mégiscsak ellenálló test (nyelvileg pedig a minimalizmus stílárís eszköztárának) újrafelfedezéséig; ráadásul, akárcsak Pynchonnél, ebben a regényben is felsejlik a közösségiség megtapasztalásának identitásformáló ereje.

Mintha épp az ellenkező irányba, az individuális kódoltságú önértelmezés felé mozdulna vissza Philip Roth írásművészete, akinek utolsó előtti regényében, a *Kiégésben* Simon Axler öngyilkossága „értelmezhető a posztmodern reflexió kiüresedésével és hitelvesztésével kapcsolatos egzisztenciális számvetésként” (93.). Sári B. a Rothot szexizmusáért elmarasztaló kritikák élet tompítva amellet érvel, hogy a műbe „a jelentőségét vesztő, fehér középosztálybeli heteroszexuális férfi” (91.) válságtudata íródik bele, s Roth ezen keresztül tulajdonképpen az általa megtestesített alkotószerep folytathatatlanságát jelenti be. A tanulmánykötet a homogenizálódás folyamatoként ábrázolja Cormac McCarthy

prózájának alakulástörténetét: a *Véres délkörök* nyelvileg is színre vitt erőszakkultuszához képest a *Határvidék*-trilógia vadnyugati történetei már egyre inkább egzisztenciális parabolákként prezentálják magukat, *Az útban* a történeti-regionális-nyelvi vonatkozások helyét pedig teljességében a jó és a rossz harcára koncentráló allegorikus történetépítkezés veszi át. Ahogy Sári B. fogalmazza meg, az apokaliptikus szcenárió és a románcos zárlat kettőssége a „fekete giccs” sajátos esztétikai minőségét teremti meg.

A következő írógeneráció, melynek tagjaival a *Mi jön a posztmodernre?* foglalkozik, már a posztmodernhez képest, és nem annak részeseként határozza meg magát. Minden bizonnyal megkerülhetetlen közülük Jonathan Franzen alakja, akinek Sári B. viszont (számomra nagyon szimpatikus módon) nem a köztudatba már a „nagy amerikai regény”-ként bevonuló 2011-es *Szabadságára*, hanem az általa esztétikailag sikerültebbnek tartott 2015-ös *Tisztaság* című regényére fókuszál. Tézise szerint a 2001-es *Javításoktól* kezdve már „új realista”-ként számon tartható Franzen az amerikai posztmodern központi műfaji alakzatát, az allegorikus rendszerregényt menti át a „realista nagyregény keretei közé” (142.): a *Tisztaság* arabeszkszerű, remek arányérzékkel kidolgozott narratív szerkezete egy bináris oppozíciókon nyugvó történetet beszél el. Végkövetkeztetése szerint azonban „ez a kísérlet a posztmodern kritikai törekvéseihez képest – mind politikailag, mind formailag – konzervatívnak mondható” (136.). A konzervativizmus fogalmát Sári B. még többször és kissé könnyű kézzel használja a kötetben: nemcsak az tisztázatlan, hogy hol válik szét annak esztétikai és ideológiai vonatkozásmezője, de az sem világos, hogy mit ért pontosan politikai konzervativizmuson. Hiszen, ha ideológiailag voltaképpen a posztmodern is „konzervatív”, akkor ehhez képest hogyan lehet Franzen még inkább az? Sőt, egyik megjegyzése arról, hogy Dave Eggers és Franzen politikai nézetei szöges ellentétben állnak egymással, az amerikai irodalom belügyeiben tájékozatlan olvasó számára egyenesen azt a benyomást kelti, mintha az egyikük republikánus, a másik demokrata lenne – ami persze elkerülhető lett volna, ha legalább néhány mondat erejéig kitér a „konzervativizmus” amerikai kontextusaira.

A posztmodernhez fűződő viszony újragondolására vállalkozó irodalmi diskurzus másik központi alakja természetesen David Foster Wallace. A kötet narratívájában Wallace azért is játszik kulcsszerepet, mert Sári B. szerint ő már nem egyszerűen újrahasznosítja a posztmodern önironikus gesztusait, és nem is a posztmodern szövegalkító eljárások Franzen-féle megszelídítésének, kulturális fősodorba való emelésének sémáját követi, hanem a posztmodern önreflexióhoz fűzött folytonos önreflexiók révén egy „önálló írásmód”, egy valóban poszt-posztmodern poétika kialakítására tesz kísérletet. Ahogy a *Végtelen tréfáról* szóló fejezet elején erre ki is tér, Sári B. nem eredhetett a monumentális regény könyvtárnyi szakirodalmában felvetődő összes értelmezési szempont nyomába. Így elsősorban a Wallace esszéiben megfogalmazódó „kulturális program” (140.) kiterjesztéseként kezeli a regényt, és azt veszi górcső alá, hogy a mű tematikus szintjén megjelenő tapasztalatok (a különféle függőségeknek való kitettség, az idő árucikké válása) milyen nyelvi hatáseffektusok révén artikulálódnak benne. A Wallace-opus tömérdek betűszavát, rövidítéseit és nyelvi poénját értelmező-magyarázó passzusok a Kemény Lili és Sipos Balázs által készített (lenyűgöző és heroikus, ugyanakkor a kelleténél talán kevesebb szakmai iránymutatásban részesülő) magyar fordításszöveg kiegészítéseként is jól működnek. Ám az olyan konkluzívnak szánt, mégis üresnek ható megállapítások, miszerint a *Végtelen tréfát* „a nyelv hangjai szervezik” (163.) vagy hogy a mű „nem regény, hanem szöveg(világ) akart lenni” (ami ráadásul épp a „szövegirodalom” fogalmának emlékét hívja elő, melyet a magyar kritika korábban előszeretettel használt a posztmodernség szinonimájaként), jelzik, hogy az *Infinite Jest*-tel való birkózásnak még Sári B. sem ért a végére.

A kötet talán leginvenciózusabb, legérzékenyebb szövegközeli megfigyeléseket tartalmazó fejezete Jonathan Safran Foer lenyűgöző *Minden világnál* (*Everything Is Illuminated*)

című regényét vizsgálja. Sári B. tézise szerint Foer írásművészete (a magyarul már szintén olvasható Michael Chabonéhoz hasonlóan) úgy viszi tovább a posztmodern örökségét (elsősorban a historiográfiai metafikció alakzatai és a mágikus realista elbeszélésmód használata révén), hogy azt az etnikai (ebben az esetben zsidó) önértelmezés keretként működteti. Elemzésében kiváló érzékeléssel választja ki a mai Ukrajnában és egy elképzelt, múltbeli zsidó kisvárosban játszódó regény öntükröző passzusait, hogy nyomon kövesse, hogyan válik az eltolás alakzata a szöveg fő szervezőelvévé. Végkövetkeztetése szerint a mű a holokauszt direkt ábrázolását, sőt megnevezését tudatosan elkerülve egy „jövöbéli identitáskonstrukció modelljét” (188.) teremti meg.

A könyv utószavát megelőző utolsó nagy egysége a *Mi jön a posztmodern után, mellett és helyett?* címet viseli, és a kortárs amerikai próza legfrissebb tendenciáival vet számot. Wallace radikális kísérletezőkedvének továbbélését követhetjük nyomon Stephen Graham szövevényes *Demon Theory*jében, melynek Sári B.-féle olvasata arra a paradoxonra fut ki, hogy a forgatókönyvszerűen szerveződő, tömérdek végjegyzettel ellátott könyvben a posztmodern elbeszéléstechnika éppen annak a vizuális kultúrának az elsőbbségét demonstrálja, mely Wallace szerint már kisajátította és saját céljaira használta fel a posztmodern beszédmódját. Az elmúlt évtizedekben felerősödő, Franzen által is meglovagolt realizmusigényre adott válaszreakciók közül Sári B. két típust emel ki: az elsőre a mai amerikai irodalmi szcéna egyik kulcsszereplőjét, Dave Eggerst hozza fel példaként, akinél a lélektanilag motivált cselekményszövés és az allegorikus jelentésszerveződés valamilyen „pedagógiai”, értékközvetítő szándékkal kapcsolódik össze. (Habár nincs magyar fordítása, legalább egy rövid bekezdést megérdemelt volna Eggers első könyve, a 2000-es *Heartbreaking Work of a Staggering Genius* című remek – és egyébként nagy sikert arató – memoár. A mű ugyanis ezernyi szállal kapcsolódik a Sári B. által feszegetett kérdésekhez: szerző-elbeszélője fiatal, fehér, középosztálybeli, feltörekvő művészként nemegyszer reflektál arra, hogy a származásával járó társadalmi előnyök sajátos hátrányt is jelentenek a kisebbségi tapasztalatokat felértékelő irodalmi piacon. A fikciós és az autobiografikus beszédmód közötti eldöntetlenséggel folytatott játék a posztmodern előzményekre is visszautal, az iróniáról és őszinteségről folytatott, iróniától sem mentes eszmefuttatások a *Végtelen tréfiával* is párbeszédbe lépnek – és egyáltalán nem olyan didaktikusak, mint amilyenek Sári B. túlzottan általánosító értékelése ítéli Eggers prózáját.) Más irányba vezet a William T. Vollmann által jegyzett *Europe Central*, akinek sajátos, fikciólétesítést és dokumentarizmust vegyítő írásmódját Sári B. az újságírói (azaz tényirodalmi) munkásságára vezeti vissza. Habár a *Europe Central* rafinált narrációs technikájának szerintem több köze van a posztmodernhez, mint ahogy azt Sári B. látni engedi, rövid elemzése éles szemmel mutat rá arra, hogy ez a monumentális második világháborús regény nem él a didaxis Franzennél megfigyelt allegorizáló eljárásaival; szerkezetének hálózatossága inkább a privát és nagyhatalmi vágyak hol szétváló, hol egymásba fonódó hálózatát képezi le. Egy ennyire kontinentális kötődésű regény esetében viszont legalább egy mondat erejéig ki lehetett volna térni az európai irodalmi párhuzamokra – például annak a Vaszilij Grossmannnak az *Élet és sorsára*, aki Vollmannhoz hasonlóan szintén haditudósítóként kezdte a pályáját. Különös, hogy a pszichológiai realizmus újraéledését is tárgyaló fejezetben egyáltalán nem esik szó a kortárs amerikai irodalom egy másik kulcsszereplőjéről, Ben Lernerről, akinek *Az iskola Topekában* című műve nagyon izgalmas módon, több szinten is megjeleníti (illetve kikezdi) a pszichológia és a pszichiátria diskurzusait. Sári B. nagyszerű kritikát írt a regény magyar fordításáról – ennek megállapításai remekül kiegészíthették volna a monográfia gondolatmenetét is.<sup>3</sup> Nem a posztmodern, hanem a minimalizmus felől lép be az ezredforduló utáni poszt-posztmodern irodalmi színtérre a kanadai-amerikai Douglas Coupland „A” generációja,

<sup>3</sup> Sári B. László: Rímregény (Ben Lerner: Az iskola Topekában), *Jelenkor*, 2021/4, 442–448.

mely nemcsak címe, de a boccacciói-chauceri mintákat követő szerkezete révén is visszautal az *X generációra*. A két mű összevetésekor Sári B. arra a konklúzióra jut, hogy a (szerinte is kissé szájbarágsra sikerült) új mű etikai funkcióval ruházza fel a történetmesélést: a „kaptárelme” (hive mind) metaforájával összhangban – hasonlóan számos más, a kötetben szóba kerülő könyvhöz – e disztópikus regény végén is egy kölcsönös felelősségvállaláson alapuló, közösségi léttapasztalat lehetősége sejlik fel.

Sári B. kötete azért is több tanulmányok füzérénel, mert az egyes fejezetek folyamatosan visszautalnak egymásra, egymáshoz képest újra- és újrapozicionálva, új és új konstelációkba rendezve a bennük tárgyalt műveket. Ez történik az utószóban is, mely a kötetcímet is játékba hozza: „Azt is mondhatnánk, hogy jön valami a posztmodernre, vagy éppen a posztmodern próza és annak képviselői, részben az identitáspolitikai térképen megváltozott helyüknél fogva, részben pedig a megváltozott technológiai, kulturális, mediális, társadalmi és politikai közeg hatására rá kellett jöjjenek valamire” (225.). Habár nem fejt ki explicit módon, műve mégis azt sugalmazza, hogy ez a felismerés visszafelé is működhet, azaz a posztmodern kanonikus alkotásainak is feltehetőek új kérdések. Az utószó a posztmodern folyathatatlansága helyett tehát azt szögezi le, hogy a kortárs amerikai próza alakulásának dinamikáját „a (nyelv-)technológiai kérdésektől az identitás alapkategóriájának tekintett etnicitással kapcsolatos kérdések közötti oda-vissza mozgások” (225.) adják – ez az inga olykor azonban kileng Sári B. érvelésében. Egyrészt van, mikor erőltetettnek tűnik az identitáspolitikai szempontok súlykolása: az utószó erős állításai sem tudtak meggyőzni arról, hogy Wallace családi háttere több lenne a *Végtelen tréfa* egyik külső körülményénél, mint ahogy DeLillo olasz gyökereinek jelenlétét sem tudtam felfedezni a *Cosmopolisban*. Továbbá, a kötet alapvetése szerint az amerikai irodalmi mező alapvetően három szegmensre oszlik: a minimalizmusra, a posztmodernre és az etnikai irodalmakra. Habár Sári B. kifejti, hogy más kritikusokkal szemben nem lát „feltétlen el-lentmondást” a két utóbbi kategória között (20.), és ennek igazolására a kötetben a *Minden vilángol*-fejezet szolgálna, retorikájában mégis mintha az elkülönítés gesztusai dominálnának. Az etnikai irodalmakat a posztmodernről leválasztva, rendre csak a faji kódoltságú tapasztalatok hiteles ábrázolására való törekvéssel azonosítja, egyfajta transzparens nyelvhasználatot társítva hozzájuk. Pedig könnyen belátható, hogy az általa vizsgált zsidó-amerikai szerzők nagyon másként „etnikusak”, mint mondjuk a dominikai származású Junot Díaz vagy a jamaikai-amerikai Marlon James (vagyis ez a szegmens sem homogén), és a spanglish vagy a jamaikai patois nyelvi funkciója az ő könyveikben is túlmutat az etnikai hovatartozás pusztá demonstrálásán. A Toni Morrison-recepciót már régóta foglalkoztatja a posztmodern elbeszéléstechnika és az afroamerikai identitástudat megszilárdítására irányuló paradox viszonya, de erre a kötetben csak áttételesen utal egy Bollobás Enikőre hivatkozó lábjegyzet. (Arról nem is beszélve, hogy a *Metamodernism* egyik tanulmányában Josh Toth már azt állítja, hogy Toni Morrison *A kedvese* épp a posztmodernből vezet ki a metamodern felé...)

Azért is hoztam szóba Toni Morrisont, mert az „etnikai irodalmak” problémáját kissé leegyszerűsítő megközelítésmód mellett a kötetnek van egy másik vakfoltja. A *Mi jön a posztmodernre?* ugyanis azt sugallja, hogy két meghatározó nőalakja van a kortárs amerikai irodalomnak: az egyik Michiko Kakutani, a másik Oprah Winfrey. Habár a sztárkritikus és a könyvklub-alapító celebritás véleményformáló ereje nem kétséges, az viszont igen, hogy az USA-nak ne lennének ma jó női szerzői. Márpedig a *Változatok a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára* (és nem a „szerepválsággal küzdő, fehér amerikai férfi írók”) alcímet viselő kötetben egyetlen fejezet, egyetlen hosszabb bekezdés, sőt talán egyetlen önálló mondat sem foglalkozik női szerzőkkel: csak felsorolás keretében tűnik fel Lydia Davis, Jane Smiley, Rachel Kushner és (az egyébként brit) Zadie Smith neve, illetve egy lábjegyzet emlékezik meg Jennifer Egan „kiváló szövegei”-ről (216.). Bármilyen kortárs prózáról szóló áttekintés-

ben megütközést keltene a nők hiánya, de egy olyan kötetben, amely egyébként identitás-politikai olvasatokat (is) kínál fel, és szexizmusáért marasztalja el Jonathan Franzent, egyszerűen érthetetlen. Arról nyilván nem Sári B. tehet, hogy a posztmodern emblemikus szerzői történetesen férfiak, de az utolsó nagy fejezetben Eggers és Vollmann után/mellett/helyett bizony ott szerepelhetnek volna a női pályatársak művei. (Egyébként a korábbi, minimalizmusról szóló kötetet is férfi szerzők könyvei uralják, de ott erre maga a szerző is reflektál, és hosszabb gondolatmenet keretében foglalkozik például Amy Hempel prózájával. Ebben a könyvben viszont nincs is nyoma az erre irányuló önkritikának.) Hiányuk már csak azért is fájó, mert jól illeszkedhetnek volna a kötet gondolatmenetébe, és gyakran épp a fenti kategóriák között teremtenek átjárhatóságot: Elif Batuman *A félkegyelműjének* Magyarországon vendégtanító, folytonos idegenségérzettel küzdő török-amerikai diáklánya olyan nyelvfilozófiai kérdéseken töpreng, amelyek a posztmodern gyökerekhez kapcsolnak vissza; Lucia Berlin és Lydia Davis prózája a minimalizmus újragondolásának két lehetséges változatát testesíti meg; Taffy Brodesser-Akner fergetegesen szórakoztató *Fleishman bajban vanja* az amerikai zsidó irodalmi hagyományból eddig hiányzó női perspektívát teremti meg; Jennifer Egan *Az elszárt idő nyomában*jának fragmentált szerkezete a mai digitális kultúra hatásával szembesít; de akár még arra is kíváncsi lettem volna, hogy miképp viszonyul McCarthy metafizikusságához Marilynne Robinson *Gileádja*. Sári B. nyilvánvalóan jól ismeri ezeknek az íróknak a munkásságát, nemrég remek kritikát publikált például Egan művéről,<sup>4</sup> melynek felvetései már mintegy tovább is gondolják a kötetében felvázoltakat: kár tehát, hogy a kortárs amerikai próza keresztmetszete szűkebbnek bizonyul a könyvben, mint Sári B. más írásaiban.

*A Mi jön a posztmodernre?* mindennek ellenére a magyar nyelven publikált világirodalmi kutatások megkerülhetetlen darabja, mely nemcsak a kortárs amerikai regényirodalmat, de az azt övező kritikai diskurzust, intézményi mechanizmusokat és könyvpiaci döntéseket is részletesen feltérképezi. Feladatának az amerikai kontextus(ok) felépítését tekinti, és nem törekszik azoknak a különbségeknek a feltárására, melyeket a magyar/európai horizontból való olvasás termelhet ki: mégis olyan fogalmakat és szempontokat mozgósít, melyeket a poszt-posztmoderniségről gondolkodó magyar kritika is használatba vehet. A fent említett szereplők kihagyására pedig tekintünk olyan tartozásként, mely később leróható: nagyon várom tehát a következő Sári. B.-kötetet, melyből végre kiderül, hogy az alsó- és felső-középosztálybeli fehér férfiakon túl kik és hogyan írnak a mai amerikai irodalmat.

---

<sup>4</sup> Sári B. László: Meddig még? Mit? Minek? (Jennifer Egan: *Az elszárt idő nyomában*), 1749.hu, 2021. 06. 24.