

ROBERT L. McLAUGHLIN

## *A forradalom után*

*Az USA posztmodern prózája  
a huszonegyedik században*

Richard Powers 2005-ben a következőképpen méltatta a *Súlyszivárványt*,<sup>1</sup> Thomas Pynchon hatalmas művét, az amerikai posztmodern próza csúcsteljesítményét:

Harminc éve mindig, a tél elején, amikor az újságok összeszedik az előző évi gyászjelentéseket és felsorolják a legbüszkébb, legnagyobb hatást elért katasztrófákat, én felolvasok magamnak és annak, aki hajlandó meghallgatni egy részt ebből a könyvből, mely elvette a kedvem a tudománytól, és arra készítetted, hogy az írásra életként tekintsek. Kilenc oldal: esti ima bátyákkal körülvéve valahol Kentben – ennél közelebb nem is kerülhetnék a saját vallási rituálémhoz. Azért, hogy emlékeztessen magam az ember teremtette világ méretére, hogy mi lehet még egy történetből, ami emlékszik magára, a *teljeséggel kifelé irányuló* tekintetünkéből, a szavak pusztító telítettségéből.<sup>2</sup>

Chad Harbach *Fielding művészete* (*The Art of Fielding*, 2011) című regényében egy fantasztikus főiskolai baseballjátékos hirtelen nem képes egyenesen dobni a labdát, és ezt a nyilvánvalóan pszichológiai okokra visszavezethető állapotot először Steve Blass veszi észre, aki a Pittsburgh Pirates dobója volt 1973-ban. A főiskola igazgatója így morfondírozik:

Ezerkilencszázhetvenhárom. A közvélemény emlékezetében az egyik legterhesebb év, ami csak eszünkbe juthat: a Watergate-botrány, a döntés a Roe vs. Wade-ügyben, a vietnami kivonulás. A *Súlyszivárvány*. Vajon ez volt az az év, amikor a profurocki bénultság elérte a fősodort – az év, amikor kihatott a baseballra? Nem hülyeség, hogy amit az egyik generációhoz tartozó művész lelkiállapotként érzékel – mint az első világháború modernistái –, az késleltetve jelenik meg a népeesség többi részében. És ha ez a lelkiállapot történetesen az egyéni emberi cselekvés jelentőségébe vetett hit alapvető megingásából következik, akkor terjedése járványos méreteket ölt, amikor ennek a bizalomnak az abszolút kifejeződését, a profi sportot éri el. Ez lehetne tulajdonképpen a posztmodern korszak hathatós definíciója: amikor a sportolók gyötrődő modernistává váltak.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Thomas PYNCHON, *Súlyszivárvány*, fordította SzÉKY János (Budapest: Libri Kiadó, 2009).

<sup>2</sup> Richard POWERS, „Pynchon Appreciation”, *Bookforum* (Summer 2005): 40. Kiemelés az eredetiben.

<sup>3</sup> Chad HARBACH, *The Art of Fielding* (New York: Little, Brown and Company, 2011), 328.

Ez a részlet azt sejteti, hogy az amerikai próza ezredfordulós szerzői egymásnak ellentmondásos érzelmekkel viseltetnek posztmodern felmenőik iránt, akik egyfelől ihletőik, és az elbeszélés és a nyelv lehetőségeire emlékeztetik őket, másrészről a kulturális összeomlás és a rossz pszichológiai közérzet problémáit jelentik számukra. Ezt az összetett és ellentmondásos érzést több tényezővel is magyarázhatjuk, és hogy megérthessük, milyen állapotban van a huszonegyedik századi posztmodern amerikai próza, ahhoz szemügyre kell vennünk, hogy a regényírók, tartozzanak bár a nagy öregek vagy az ifjú titánok közé, miként jelenítik meg és helyezik el magukat ezekhez a tényezőkhöz képest, illetve hogyan reagálnak rájuk.

Az amerikai posztmodern regényt a következő tulajdonságok jellemzik, külön-külön, illetve együttesen: kettős kódolású nyelvhasználat (ismertebb nevén irónia), önreferencialitás, formai és stílári kísérletek, a totalizáló rendszereket aláásó, összetett, dialogikus narratívákon keresztül megmutatkozó esetleges igazságok, az autonóm, önazonos individuum összeomlása. A hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek posztmodern fikciós prózája ezeknek a jellemzőknek a segítségével vonta kétségbe az olvasók azzal kapcsolatos elvárásait, hogyan működhet a fikció, és – általánosabb értelemben – hogyan ismerhető meg a világ, s hogyan szituálhatja benne magát az ember. Egyfelől a posztmodern fikciós próza a világ fikciójává alakítását tűzte ki céljául annak érdekében, hogy leleplezze az általunk megörökölt kultúra hamisságait, s hogy rávegyen bennünket, találjunk ki más, jobb kultúrákat. Ezt Curtis White foglalja össze az *Emlékezz John Lennonra (Remember John Lennon)* című elbeszélésének első bekezdésében:

Az én generációból mindenki ugyanarra emlékszik. Tizenkét, tizenhárom vagy akár huszonegy évesek voltunk, és állatorvosok akartunk lenni, de közben – mint Ringo – akartunk magunknak egy fodrászszalont is. Besétáltunk a lemezboltba, megláttuk a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* borítóját. És mind arra gondoltunk: „az élet lehet más, mint ami eddig volt”.<sup>4</sup>

A huszadik és huszonegyedik század fordulója környékén azonban több tényező is közrejátszott abban, hogy szükségessé váljon a posztmodern újragondolása. Az egyik ilyen tényező a politikai inga jobbra történő kilengése volt, melynek nyomán a mindent átható politikai és kulturális konzervativizmus a posztmodern fikciós prózai formai kísérletezésével, ikonoklasztikus attitűdjével és ellenkulturális ideológiájával szemben ellenségesen lépett fel. A másik pedig, hogy az iróniának kimerültek a lehetőségei a kultúra kérdőre vonását illetően. Többek között David Foster Wallace fogalmazta meg, hogy a hatvanas évek posztmodern szerzői jó hasznát vették az iróniának bizonyos szent tehének ledöntésekor, ám

<sup>4</sup> Curtis WHITE, „Remember John Lennon”, in *The Idea of Home* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1992), 156.

a század végére, mikor a szent tehének immár ledőltek, az ironia révén önreferenciális csapdába kerülünk, s képtelenné válunk bármiféle hit megfogalmazására, a másokkal való kapcsolatra, egy új világ megteremtésére. Ehhez kapcsolódott 9/11 katasztrófális eseménye, mely – mint azt Akbar S. Ahmed kifejti – az esetlegesség, a viszonylagosság és a szituáltság fogalmaival jellemezhető kulturális hangulatot egyenesen a Nyugat és Kelet, Kereszténység és Iszlám, jó és gonosz nagy narratívájának irányába repítette.<sup>5</sup> Alig néhány nappal a tornyok leomlása után az újságírók nem győzték szajkózni, hogy az ironia korszakának immár vége, s ezzel vélhetőleg újabb szöveget vertek a posztmodern koporsójába. A negyedik tényező a globalizáció folyamata, melynek révén minden nemzet- vagy kultúraközi kapcsolat gazdasági alapon határozódik meg. Az emberi kapcsolatokat alárendelik a gazdasági fejlődés követelményeinek, és a kulturális különbség eltűnik a nyugati (elsősorban amerikai) kultúripar hegemon működésének következtében. A következőkben azt vizsgálom, hogyan reagált mindeerre az amerikai posztmodern fikciós próza. Mint látni fogjuk, a reakciók nem egyöntetűek, ötvöződik bennük a kivonulás, az átértékelés és az ismételt kifejtés aktusa.

Az első reakciót – és elnézést kell kérnem Ihab Hassantól – posztmodern teljes fordulatnak, vagy hátraarcnak is nevezhetnénk. A *Minek törődni vele? (Why Bother?)* című, eredetileg 1996-ban íródott, majd 2002-ben átdolgozott, provokatív esszéjében Jonathan Franzen csalódásának ad hangot, hogy két, jólesően posztmodern regénye sem volt semmiféle hatással a kultúrára egy viszonylag szűk olvasóközönségen túl. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy ez a bukás a posztmodern prózában a kultúrával való párbeszédének a csődje kicsiben. Mivel a tévé, a film és a digitális média elbitorolta a regény hagyományos feladatát, hogy feltérképezze a személyes tapasztalat és a nyilvánosság kontextusa között elterülő hatalmas területet, a regényíró válságban van:

A pánik a vállalkozáshoz szükséges egyre hosszabb idő és a kulturális változás intervallumainak zsugorodása közötti résből fakad: hogyan hozzunk létre olyan művet, mely a megalkotásához szükséges ideig képes fennmaradni a történelem sodrában? A regényírónak egyre több és több mondanivalója van az olvasók számára, akiknek egyre kevesebb és kevesebb idejük van olvasni. Honnan merítsünk erőt a válságban lévő kultúrával való foglalkozáshoz, ha a válság lényege éppen a kultúrával való foglalkozás lehetetlensége?<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Akbar S. AHMED, „Postmodernism and Islam: Where to after September 11?“, in *Postmodernism. What Moment*, ed. Pelagia GOULIMARI (Manchester: Manchester University Press, 2007), 140–145.

<sup>6</sup> Jonathan FRANZEN, „Why Bother?“, in *How to Be Alone*, 55–97 (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 65. Lásd Burn elemzését Franzen esszéinek kontextusáról, aki elegánsan elemzi a kilencvenes évek irodalmi és kritikai szövegeit, melyek a posztmodern kimerülését tárgyalták – akár győzedelmes retorikával, akár elégikusan. Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* (London: Continuum International Publishing Group, 2008), 9–15.

Ahogy azt egy másik 1996-os esszében kifejti, a megoldás a posztmodern próza kísérleti jellegének, annak a leleményes önreferencialitásnak a megtagadásában áll, melynek révén előfordulhat, hogy a könyvek zárt halmaza egymáshoz szól csupán, és soha nem képes megérinteni semmi valós dolgot. Ahogy ő fogalmaz:

Ha tényleg minden nagyon-nagyon rosszra fordul, akkor az ember visszavonul; újra szemügyre veszi a régi tartalmat az új kontextusban; megpróbál megőrizni valamit; idejétmúltnak tűnik. Jusson eszünkbe Mandelstam, Ahmatova, Brodskij, ahogy a szovjet szörny gyomrából továbbra is a természetről és az emberi szívről írnak. Eljön az idő, amikor az igazán felforgató irodalom bizonyos vonatkozásaiban konzervatív.<sup>7</sup>

Franzen a társadalmi regény műfajához való visszatérés mellett érvel, egy képzeleti konstrukció – egy elképzelt világ – mellett, mely képes az olvasó magányát megszólítani, őt a nagyobb társadalmi képben elhelyezni.<sup>8</sup>

Azonban érvelésében Franzen nem veszi kellő módon számításba, hogy a populáris média, mely szerinte hozzájárul „a fogyasztói jelen rútságához”,<sup>9</sup> milyen mértékben sajátította ki azt az elbeszélésformát, melyhez ő vissza akar térni. Ha a Lambert-gyerekek ténykedései Franzen *Javítások* (2001)<sup>10</sup> című regényében vagy Harbach *The Art of Fielding*-jében a Nyugatias (Westish) Főiskola lakói – viszonyaik, függőségeik, álmaik és bukásaik – untig ismerősek, az azért van, mert a hollywoodi filmek, a tévésorozatok és a szappanoperák évről évre egyre kevesebb sikerrel mutatták már be ugyanezt. Mi több, ezeknek a szereplőknek és történeteknek az ismertsége hozzájárul a regények népszerűségéhez: nem kívánunk tőlünk sokat, mert mindegyiket – a kisstílű, bukott egyetemi embert, az alkalmi kapcsolatait rosszul megválasztó fiatal nőt, az elidegenedett, alkoholistá, középosztálybéli üzletembert, a szüleikkel kapcsolatot teremteni vágyó, ám arra képtelen gyerekeket – láttuk már éppen elégszer. Ahogy az elveszett ártatlanságot sem lehet már visszaszerezni, úgy nem számít, milyen jól megírt egy fikciós szöveg, nem szerezheti vissza a területet, melyet elvett tőle a populáris média, mint ahogyan annak kliséit sem kerülheti el.

Többen is felfedezték, hogy a fikciós próza viszont párbeszédre kelhet a kultúrával annak populáris médiában megjelenő formáin keresztül. Az avant-pop mozgalom, melynek Larry McCaffery adott hangot a kilencvenes években a digitális korszak média vezérelte popkultúrájának és a posztmodern kísérletező érzékenységének ötvözésére hívott fel, a kortárs kulturális formák illetén használatá-

<sup>7</sup> Jonathan FRANZEN, „I’ll Be Doing More of the Same”, *Review of Contemporary Fiction* 16.1 (Spring 1996): 34–38, 38.

<sup>8</sup> FRANZEN, *Why Bother?*, 95.

<sup>9</sup> Uo., 93.

<sup>10</sup> Jonathan FRANZEN, *Javítások*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012.)

ra, hogy oldják azok kulturális lekötöttségét és ez által lehetővé tegyék a kritikát és a szubverziót. Ahogy McCaffery fogalmazott:

Az avant-pop magáénak vallja a pop art alapvető felismerését, hogy a *populáris* kultúra az – szemben a magas kultúra más forrásaival: a Bibliával, a művészet, a festészet, a zene és az irodalom ünnevelt klasszikusaival –, ami a posztindusztriális nemzet polgárait ellátja azokkal a fontos képekkel, szereplőkkel és narratív archetipusokkal, metaforákkal, referenciapontokkal és utalásokkal, melyek segítségével megalapozzuk annak megértését, kik is vagyunk, mit is akarunk és mitől félünk, továbbá hogy hogyan látjuk önmagunkat a világban.<sup>11</sup>

A 21. században az avant-pop érzékenység érzékelhető számos olyan szerző erőfeszítéseiben, akik (Franzen kifejezésével élve) az olvasó magányát a társadalom nagyobb világával kötik össze, méghozzá annak tudatában, hogy az olvasó magánya javarészt az őt elszigetelő, és egyben a világgal összekötő, digitális média szórakoztató kultúrájában való elmerülésének eredménye. A *Kavalier és Clay elképesztő kalandjai* (*The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*, 2000) című regényében Michael Chabon a képregények aranykoráig nyúl vissza, hogy kritikusan áttekinthesse az USA történelmét a huszadik század közepén.<sup>12</sup> A *Beépített hiba* (2009) című regényében Pynchon a chandleri hard-boiled detektívtörténetet ötvözi a hetvenes évek Los Angeles-i ellenkulturális miliójével, hogy a hatvanas évek elvesztegetett lehetőségei felett elmélkedjen.<sup>13</sup> Az *A halál négy ujja* (*The Four Fingers of Death*, 2010) című regényben Rick Moody elbeszélője az ötvenes évek sci-fijeit regényesíti, s a kortárs Egyesült Államokat a disztópikus közeljövőbe helyezi át, hogy rámutasson jelenlegi gyakorlataink következményeire.<sup>14</sup> A *Juice!* (2011) című regényben Ishmael Reed az O. J. Simpson-tárgyalás megidézésének segítségével pengellérezi ki a rasszizmus kulturálisan intézményesült formáit.<sup>15</sup> Az *Egyes számú körzet* (*Zone One*, 2011) című regényében Colson Whitehead a zombiapokaliptiszis formai megoldásához nyúl, melynek keretén belül az elbeszélő túlélésről és újjáépítésről szóló történetei a határok fokozatos leomlásáról szólnak, mivel a zombik (az elbeszélés „skelnek”<sup>16</sup> nevezi őket) és az élő emberek egyre hasonlato-

<sup>11</sup> Larry McCaffery, „Avant-Pop: Still Life after Yesterday's Crash”, in *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*, ed. Larry McCaffery, XI-XXXI (New York: Penguin Press, 1995), XVIII. Kiemelés az eredetiben.

<sup>12</sup> Michael Chabon, *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay* (New York: Random House, 2000).

<sup>13</sup> Thomas Pynchon, *Beépített hiba*, fordította Farkas Krisztina és Keresztesi József (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013).

<sup>14</sup> Rick Moody, *The Four Fingers of Death* (New York: Little, Brown and Company, 2010).

<sup>15</sup> Ishmael Reed, *Juice!* (Champaign: Dalkey Archive Press, 2011).

<sup>16</sup> A skell kifejezés az amerikai szlengben „hajléktalant” jelent – a fordító megjegyzése. Colson Whitehead, *Zone One* (New York: Doubleday & McClure Company, 2011).

sabbnak tűnnek egymáshoz, míg a pre- és posztapokaliptikus Amerika egyiként fogyasztói popkulturális formák elgondolásai révén határozza meg önmagát.

Az idő tájt, amikor Franzen a visszavonulás mellett érvelt és McCaffery az avant-popot dicsőítette, David Foster Wallace a posztmodern ironia kimerülésével viaskodott. Wallace szerint a posztmodern ironiahasználatának gyengítő hatása a nyelvtől az ideológián át a személyes kapcsolatokig vezet. Wallace abban látta a problémát, hogy az önreferenciális nyelv dominánsná válik, és amikor az ironia válaszként minden kijelentéssel szemben bevethető, a kritika és a gúny, az elnéző mosoly és a csípős vélemény lesz annak módja, ahogy az emberek a világra reagálnak. Az efféle attitűd alapvetően reakciós, hiszen minden, a világ megváltoztatására irányuló kísérlet – legyen szó progresszív, konzervatív vagy középutas kísérletről – ugyanannak az elutasító vállrándításnak vagy gúnyos mosolynak esik áldozatul. Wallace azt írja, hogy „az ironia kimondottan haszontalan, ha az általa leleplezett képmutatás helyében kell bármit is létrehozni.”<sup>17</sup> Egy interjúban Wallace a posztmodern ironiát úgy jellemzi, mint „divatos cinizmus[t], a gyűlölet egyik formájá[t], mely kacsint és oldalba bök, és úgy tesz, mintha csak viccelne.”<sup>18</sup> Az önreferenciális nyelvként értett ironia aztán egy önmagába merült, csak önmagával törődő, önelégült népességet eredményez, amely túlságosan is az egymással és a világgal való kapcsolattartásra használt televízió és internet látszatvilágának rabja. Franzen ezt az állapotot atomizált egyedüllétnek nevezi,<sup>19</sup> és a kortárs prózában is gyakran találkozhatunk vele: Pynchon *Vineland*-jének (1990) thanatoidáiban,<sup>20</sup> Wallace-nál ők a szórakoztatás áldozatai a *Végtelen tréfában* (1996), Moody *The Diviners* (2005)<sup>21</sup> című regényében is számos olyan szereplő található, akik egymással csak egyszer találkoznak, méghozzá egy népszerű tévéműsor – magányos – megtekintése révén, valamint Whitehead *Zone One*-jában a skelek képében, kiknek gyülekezése a közösség fogalmának megcsúfolása, s akiknek csillapíthatatlan vágya a fogyasztásra a televíziós reklámok kultúráját karikírozza.<sup>22</sup>

Wallace a nyelv és az ironia, a cselekvőképesség és a pangás, a magány és a kapcsolódás kérdéseivel viaskodik prózájában. Egyrészt olyan alakokat ábrázol, kiknek viszonya a nyelvhez naiv, mint Mario Incandenzáé a *Végtelen tréfában*, vagy a „műzliropogtatóé” a *Rövid interjúk szörnyűséges férfiakkal* (*Brief Interviews with Hideous Man*) című szövegben, aki „számtalanszor használja az L be-

<sup>17</sup> David Foster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 21–82 (Boston: Little, Brown and Company, 1997), 67.

<sup>18</sup> Idézi: Larry McCaffery, „An Interview with David Foster Wallace”, *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (Summer 1993): 127–150, 147.

<sup>19</sup> FRANZEN, *Why Bother?*, 70.

<sup>20</sup> Thomas PYNCHON, *Vineland* (Boston: Little, Brown and Company, 1990).

<sup>21</sup> Rick MOODY, *The Diviners* (New York: Little, Brown and Company, 2005).

<sup>22</sup> Mások is vizsgálják az „ez már volt” problémáját a digitális kultúrán belül. Lásd: Jonathan LETHEM, „The Ecstasy of Influence”, in *The Ecstasy of Influence: Nonfictions, Etc.*, 93–120 (New York: Doubleday, 2011); David SHIELDS, *Reality Hunger: A Manifesto* (New York: Knopf, 2010).



tűs szót ironikus felhangok nélkül, vagy hogy tanúbizonyságát adná, tudatában van annak, hogy a szó taktikai túlhasználata révén elcsépeltté vált, s ekképp láthatatlan idézőjeleket kíván maga köré.”<sup>23</sup> Ezeket a szereplőket a nyelvileg elcsigázottabb narrátorok nézőpontján keresztül mutatja be az elbeszélés, akik – mint a fenti idézetben is – egyszerre bánnak velük leereszkedően, és vágyakoznak lehetetlenül arra, hogy olyanok legyenek, mint ők, vagyis térjenek vissza a nyelvi ártatlanság állapotába. A *Végtelen tréfa* narrátora Mario bátyjáról, Halról szólva ezt a nyelvi attitűdöt az emberiség jelenbéli állapotának szélesebb kérdésköréhez kapcsolja:

Belépünk a lelki kamaszkorba, ahol arcon csap, mi az igazi transzcendentális horror: a magány: kizárva bezáródní az énbe. Ebben a korban bármit oda-dobunk, bármire hajlandók vagyunk, bármilyen maszkot magunkra veszünk, csak ne lógjunk ki, legyünk valami része, ne legyünk Egyedül – mi, fiatalok. Az amerikai művészetek vezetésével fogadtatjuk be magunkat. Ők a mi útmutatóink. Mutatják, hogyan öltük az ennui és a megcsömörlött irónia maszkját egész fiatalon, mikor még elég rugalmas az arc, hogy azzá váljon, ami ráíródik. Aztán ránk kövül ez az unott cinizmus, ami megóv minket a nyálás érzélgősségtől és kínos naivitástól. [...] Halnek, aki üres, de nem ostoba, az erről a privát elmélete, hogy ami az érzelmek trendi és cinikus meghaladása címszó alatt fut, igazából valami félelem attól, hogy tényleg emberek legyünk, hiszen tényleg emberinek lenni (legalábbis ahogy ő elgondolja) valószínűleg annyi, mint óhatatlanul érzelmesnek, naivnak, az érzélgősségre fogékonynak és általában véve patetikusként lenni [...]<sup>24</sup>

Wallace prózájában a feszültség javarészt a stílusból származik, mivel az elbeszélők képtelenek visszatérni a nyelv naiv használatához, miközben felismerik az irónia kimerülését, és megpróbálják elképzelni, hogyan lehetne az irónián túljutva beszélni vagy írni, egy emberi kapcsolatokat lehetővé tévő és egy jobb társadalmat megalapozó nyelvet kitalálni. A *Végtelen tréfa* domináns hangja ezt a hármas feszültséget mutatja, mikor felváltva ócsárolja a valódi emberi érzelmeket, helyezi előtérbe a nyelv ismeretének túlzott tudatosságát a rövidítések használata révén, de – és ez a leggyakoribb – lecsupaszított, kimért mondatokban igyekszik megragadni az egyes pillanatok összetettségét.

<sup>23</sup> David Foster WALLACE, *Brief Interviews with Hideous Men* (Boston: Little, Brown and Company, 1999), 293. A „műzliropogtató” [Granola Cruncher] szleng kifejezés, mely a reménytelen, természetvédő, bioéletmódban feltétlenül hívó hippire utal, akinek semmi érzéke az iróniához. Az L betűs szó az angol Love [Szerelem] – a fordító megjegyzése.

<sup>24</sup> David Foster WALLACE, *Végtelen tréfa*, fordította KEMÉNY Lili és SÍPOS Balázs (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 709–710. A patetikusként fordított jelző az eredetiben *pathetic*, ami szánalmasat jelent magyarul – a fordító megjegyzése.

Amikor Wallace felteszi a kérdést, hogy „hogyan történhetett meg, hogy az ironia, a tiszteletlenség és a lázadás nem felszabadító erejű, de lankasztó abban a kultúrában, amiről a kortárs avantgárd megpróbál írni?”,<sup>25</sup> akkor az írók ezredfordulós generációjának dilemmáját fogalmazza meg. Egy másik írásomban megmutattam, hogy a különbség posztmodern és aközött, amit poszt-posztmodernnek neveznek, nézőpont vagy hangsúly kérdése: ahol a posztmodern alkotók a valóság nagyon is bizonytalan természetét ábrázolják – mi több: ünneplik – makacsul ragaszkodva a fikció önreferenciális kísérleti jellegéhez, ott a poszt-posztmodernnek hajlamosak az önreferencialitást alulreprezentálni, és helyenként, mint Richard Powers vagy Dennis Johnson esetében, látszólag visszatérni a realizmus konvencióihoz, mindazonáltal ragaszkodni a valóság bizonytalan természetéhez.<sup>26</sup> Ehhez a különbségtételhez még hozzájárul, hogy míg a posztmodernnek a bizonytalan valóságot a hivatalos valóság meghatározására és bevezetésére tett totalizáló ideológiai kísérletre adott, potenciálisan szubverzív válaszként ábrázolják, addig a poszt-posztmodernnek gyanakodva tekintenek az instabil valóságra.

A 21. század felé tartó átmenet során a hatalom, így Wallace, elsajátította azt, hogy hogyan alkalmazza a posztmodern szubverzív módszereit a saját céljai érdekében: hogy hogyan hozzon létre összetett narratívák révén valóságokat, hogy hogyan használja az ironiát a gyűlölet és az intolerancia terjesztésére, hogy hogyan alkalmazza a nyelv kimerülését a népesség ideológiai cinizmusba és tétlenségbe való taszítása céljából. Jonathan Lethem *Idült város (Chronic City, 2009)*<sup>27</sup> című regényében Manhattant egy diktatórikus polgármester irányítja többszörös elterelő akciók segítségével: a hírek egy rejtélyes tigrisről szólnak, aki folyton megszakítja a Második sugárúti metróvonal építkezési munkálatait; napi sűrűséggel számolnak be az úrállomáson haldokló asztronautákról; az e-bayen mindenki a rejtélyes csillét keresi; Manhattan déli részét pedig köd borítja, mely vélhetőleg homályba taszítja 9/11 emlékezetét. Az elbeszélő, Chase Insteadman, a nem kimondottan észlely alkalmi színész lassan megérti, hogy amit valóságnak vélt, annak java része fabrikáció. Barátja, a művész és kritikus Perkus Tooth majdnem beleőrül a felfedezésbe, hogy a csillék nem léteznek a számítógépes játékokon kívül, s hogy az illúzió diadalmaskodott a valóság felett: az emberek menthetetlenül „gnuppetté” (a muppet regénybeli megfelelője) válnak, karikatúrává, akiket egy láthatatlan kéz irányít. Moody *The Four Fingers of Death* című regényében az első emberi utazást a Marsra zavaros indokok halmaza eredményezi.

<sup>25</sup> WALLACE, *E Unibus Pluram*, 67.

<sup>26</sup> Lásd: Robert L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World”, in *Fiction's Present: Situating Narrative Innovation*, ed. R. M. BERRY and Jeffrey Di LEO, 101–117 (Albany: State University of New York Press, 2008); Robert L. McLAUGHLIN, „Post-Postmodernism”, in *The Routledge Companion to Experimental Fiction*, eds. Joe BRAY, Alison GIBBONS, and Brian McHALE, 212–223 (London: Routledge, 2012).

<sup>27</sup> Jonathan LETHEM, *Chronic City* (New York: Doubleday, 2009).



A cselekmény 2025-ben játszódik, amikor az Egyesült Államok NAFTA néven politikai és gazdasági szövetséget köt Kanadával és Mexikóval. A gazdaság anynyira válságban van, hogy a határőrök meg sem kísérelik megállítani az illegális határátlépéseket Mexikóba. A világtőkét, a kereskedelmet, a termelést és a technológiát a Kínai–Indiai Kereskedelmi Egyezmény uralja. Ebben a kontextusban a marsi expedíció szólhat az USA technológiai fölényének megerősítéséről, eltéréseiről, hogy az indiaiakat és kínaiakat a költségvetésüket megroppantó fegyverkezési versenyre serkentsék, vagy csak egyszerű kedélyjavító propaganda-hadjáratról van szó, esetleg egy homályos katonai akcióról, hogy fegyverkezési céllal learassanak egy, a Marson tenyésző baktériumot. Az űrhajósok egyre bizonytalanabbak benne, hogy pontosan milyen történet szereplői is ők, s egyre inkább kétségbe vonják a NASA kísérleteit, hogy irányítsák őket. Jed Richard, űrhajós, a regény első részének elbeszélője a következőket gondolja a NASA-nál őket irányítókról:

Csak én gondoltam, hogy nem ugyanazt szolgálták, hogy közülük egyesek egy sötét célkitűzés érdekében dolgoztak, melyről hamarosan hallunk majd [...] a Sötét Célkitűzés érdekében, mely részben azt a vágyat igyekezett beteljesíteni, hogy megálljt parancsoljunk a kínai–indiai hegemoniának a Földön, s közben bejelentsük a NAFTA igényét az univerzum minden természeti kincsére, legyenek azok bárhol, vagy bárhogyan elérhetők.<sup>28</sup>

Ahogy Whitehead *Zone One* című szövege is a zombiapokalipszis beálltával kezdődik, a Buffalóban felállt átmeneti kormány hozzálát az infrastruktúra helyreállításának és felépítésének, hogy visszaadja a reményt. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy fegyveresek kutatják át az utcákat, az épületeket és az elhagyott járműveket, hogy megszabaduljanak a skelek maradványaitól is. A csak Mark Spitzként ismert főszereplő az egyes számú körzethez, Manhattanhez van beosztva, s feladata a terület megtisztítása a birtokbavétel első lépéseként. A feladatot a propagandisták az újjászületés elképzeléseként tálalják, és Az Amerikai Főnix néven hozzák forgalomba. A regény egy pontján arról értesülünk, hogy

[...] az öngyilkosság az átmeneti időszakban érthető volt. Az Amerikai Főnix korszakában az elv megcáfolásának számított. „A Holnapot Hozzuk Létre!” – már ha eljutunk odáig, gondolta Mark Spitz – így hát a holnapnak szüksége van marketingstratégiára, reményre, pszichofarmakológiára, a helytelen gondolkodás hathatós szabályozására, bármire, ami belesulykolja az emberekbe, hogy túl fogjuk élni.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Rick MOODY, *The Four Fingers of Death*, 204.

<sup>29</sup> Colson WHITEHEAD, *Zone One*, 202.

A problémát a skelek valós fenyegetésével folytatott harc és a Buffalóból érkező, kizárólag képi iránymutatás közötti feszültség jelenti. Az újratertett új média feladata a túlélők reményének életben tartása és figyelmük manipulálása: a nemzet maradéka nem tud betelni a hármassikrek születésének hírével, miközben a skel-válság csillapodni látszik. Az új kormány céges szponzorokat keres a tisztogatás feladatához: a tisztogató csapatok tagjai csak azokat a megtalált italokat és ételeket fogyaszthatják a területen, amiket a hivatalos szponzorok készítettek. Végül az újjáéledő skelek áttörnek a barikádokon, a katonák és a tisztogatásra jelentkező önkéntesek pedig rájönnek, hogy a küldetés, amiért az életüket is kockára tették, nem volt más, mint reklámfogás.<sup>30</sup> Ezen regények mindegyikében a szereplők abban reménykednek, hogy átrágnak magukat a különböző kormányok és vállalatok által hivatalossá tett illúziók és bizonytalanságok felhőjén, és rátalálnak a valóság stabil, nem kormányok vagy cégek által megkreált változatára, a biztos talajra a lábuk alatt.

A hivatalos valóság feletti ellenőrzés szolgáltatja a kontextust 9/11-nek a posztmodernre gyakorolt hatásának megértéséhez. Mint azt korábban megjegyeztem, Ahmed 9/11-ben a lyotard-i nagy narratívák újraélesztését látja:

George W. Bush a Fehér Házban és Osama bin Laden a Tora Bora barlangokban, Afganisztánban [...] együttesen vittek be végzetes találatot a posztmodern fogalmának és gyakorlatának. Mindketten az ellenkező fél elképzeléseit hamisnak és gonosznak bélyegző, saját Nagy Narratíva-változatuk terjesztői és megtestesítői voltak.<sup>31</sup>

Arthur és Marilouise Kroker is azt állítják, hogy az Egyesült Államok a 21. században „a terrorizmus elleni háború újjáélesztett bináris oppozícióinak a keretében” létezik. Kijelentik, hogy „a fokozott biztonsági besorolású realizmus mesterséges kontextusában ellenséges lépésnek számít, ha valaki a paródia, az ironia, vagy az eldönthetatlenség hiperrealitása mellett érvel. Mindennek meg kell maradnia a saját kategóriájának keretein belül.”<sup>32</sup> 9/11-nek a kultúrára gyakorolt hatásait vizsgálva az amerikai posztmodern próza megtalálta a módját annak, hogy ellenálljon a bináris oppozíciók reakciós visszahozatalának, a határok és kategóriák szigorú ellenőrzésének.

Mary Caponegro története, a *Lány az időben* (*A Daughter in Time*, 2009) a 9/11-es támadást nem az autoriter kontroll bevezetésének lehetőségeként, hanem a kontroll illúziójának szertefoszlásaként mutatja be. Az elbeszélő dékánhelyettes, akinek feladata az elsős diákok bevezetése a főiskolai életbe, s aki saját lányát, kellenül bár, de egy New York-i egyetemre küldte. Elbeszélése fényt vetne szorongá-

<sup>30</sup> Uo., 249.

<sup>31</sup> AHMED, *Postmodernism and Islam*, 141.

<sup>32</sup> ARTHUR KROKER, Marilouise KROKER, „Suspicion of Thought”, in *Postmodernism. What Moment?*, ed. Pelagia GOULIMARI, 154–75 (Manchester: Manchester University Press, 2007), 155.

sára, hogy az átmeneti időszakkal kapcsolatos szaktudása csődöt mond, mikor saját lányát kellene megvédenie az egyetemi és a nagyvárosi élet veszélyeitől.<sup>33</sup> Amikor aztán ezek a sajnálatos veszélyek a város elleni támadással is kiegészülnek, az elbeszélő tehetetlenségében, elvesztve a kontrollt, összeomlik. Visszautasítja kollégái és volt férje racionalizálási kísérleteit, melyek révén rálátása nyílna lánya tapasztalatára, s ezt a kérdést teszi fel: „hát már a gyászom mellett nem érezhetem mintegy mellékesen annak fájdalmát, hogy lányom hamis belépője a felsőoktatás világába kegyetlen módon megszakadt szeptember 11-én”.<sup>34</sup> A szaktudás, a tapasztalat, a technológia, az elbeszélés és a kontextualizáció mind-mind csődöt mondanak a bizonytalan és esetleges valóság feletti kontroll megszerzése szempontjából.

Don DeLillo *Zuhanó férfi* (*Falling Man*, 2007) című szövege a New York-iak – túlélők, családtagok, művészek – reakcióit mutatja be (a tornyok leomlására közvetlenül) a támadás után, és ezek a reakciók a bináris oppozíciók és merev kategóriák leomlásáról, nem pedig megerősödéséről tanúskodnak. Az egyik szereplő az újonnan legitimált szembenállásokat bonyolítja azzal, hogy a Nyugatot is belekeveri a támadásba: „Vajon a jólét és a hatalom fantáziáiként épült tornyok egy nap nem váltak a pusztítás fantáziájává? Az ember azért épít ilyesmit, hogy lássa ledőlni. A provokáció nyilvánvaló.”<sup>35</sup> A tornyok, a mérnöki munka diadalának ünneplése, a kereskedelem, az amerikai büszkeség és gazdasági hatalom bálványozása hasonló szimbolikus értelmet nyernek, ám hatásuk megváltozik, amint belépnek az iszlám világ álmaiba. Hasonló egybeolvadás történik abban a komoly gyerekjátékban, amikor a támadást követő napokban az eget kémlelik Bill Lawton után kutatva, akiről kiderül, hogy nem más, mint egy félreértett név anglikán változata: bin Ladené. Az iszlám terrorista amerikaiként jelenik meg fantáziájukban.

A bináris oppozíciót aztán tovább bontja a regény két szereplő egymás mellé helyezése, majd összekeverése révén: Hammad a géprablók egyike, míg Keith Neudecker a Világkereskedelmi Központ egyik irodai dolgozója. Három elszórt fejezetben lehetünk tanúi annak, hogy Hammad vonakodva megadja magát a dzsihád célkitűzéseinek, és feladja mindennapi életét: a lakását, a barátnőjét, a szüleit. A legérdekesebb talán az, ahogyan láthatjuk őt és társait, amint beszívárognak az amerikai életformába, és ahogyan belesimulnak a külvárosok életének normális kerékvágásába a floridai partok mentén: ahogy rózsaszín, stukkóval díszített házat bérelnek, hitelkártyát használnak és törzsutas bónusz mérföldeket gyűjtenek, Mitsubishit vezetnek, bevásárolnak a szupermarketben, tévét néznek, gyapjúadrágot és pólót viselnek. Hammadnak dolgoznia kell, hogy emlékeztesse magát arra, hogy az ő élete különbözik ettől az illúziótól, amit élete árán tervez

<sup>33</sup> Mary CAPONEGRO, „A Daughter in Time”, in *All Fall Down*, 127–132 (Minneapolis: Coffee House, 2009), 127.

<sup>34</sup> Uo., 131.

<sup>35</sup> Don DeLILLO, *Falling Man* (New York: Scribner, 2007), 116.

összetörni, de rá kell jönnie, hogy egyre nehezebb és nehezebb fenntartania a két-  
tő különbségét.

Egy nap vezetés közben [...] látott egy autót, melyben hatan vagy heten  
zsúfolódtak össze, nevetgéltek és dohányoztak, fiatalok voltak, talán főiskolá-  
sok, fiúk és lányok vegyesen. Milyen könnyű lenne kiszállni a saját autójából  
és beszállni az övébe? Menet közben kinyitni az autó ajtaját, átsétálni a leve-  
gőben a másik autóig, kinyitni az ajtaját és beszállni?<sup>36</sup>

Hammad összeesküvés iránti elkötelezettsége kétséges: a frissen megtértek  
felszínes lelkesedését mutatja ugyan, de úgy találja, beleillik az amerikai életmód-  
ba, és nagyon mélyen meg van győződve (társai szerint túl sokat gondolkodik) a  
kormány és a hírszerző ügynökségek hatalmáról. Ezért biztos benne, hogy őt és  
társait elfogják majd. Szeptember felé inkább a tehetetlenség, mint a meggyőző-  
dés vagy a hit viszi. Amikor a repülőgép a Világkereskedelmi Központ felé veszi  
az irányt, Hammad menetiránynak háttal ül; a becsapódás pillanatában Keith elő-  
re repül ki az irodai székéből. Korábban egy orvos beszélt Keith-nek a biológiai  
repszekről, az öngyilkos merénylők áldozataikba fúródó testdarabkairól. Ham-  
mad szimbolikusan biológiai repesszé válik, s behatol Keith tudatába, s elülteti  
benne az elköteleződés és a kétség, a rend és az eshetőségek, a rendkívüli és a  
hétköznapi, a céltudatos mozgás és a tehetetlenség ambivalenciáját, az amerikai  
társadalommal, a céltudatossággal és a jelentéssel kapcsolatos kételyeket, melyek  
végig kísértik Keith-t a 9/11 utáni hónapokban és években.

Miként a *Falling Man*, Thomas Pynchon *Against the Day* (2006) című regénye is  
lezáratlan mű, mely posztmodern technikákat és elképzeléseket használ, hogy  
szemügyre vegye, hogyan kísérelték a hatalmat és az irányítást megragadni a tá-  
madást követően. Bár cselekménye a 19. és 20. század fordulóján játszódik, a szö-  
veg gyakran utal a 9/11-es támadásra: a velencei harangtorony összeomlásától a  
Vormance-expedíció által felfedezett, New Yorkban pusztítást végző Alaktól  
(„Tűz és vér zúdult sorsszerűen a nyájas tömegekre”)<sup>37</sup> a számtalan anarchista  
bombarobbantáson át a tunguszkai eseményig tartó fesztávon. A regény szerke-  
zetében és témái révén is ellenáll a hatalom vágyának, hogy 9/11-et egyetlen tör-  
ténetre redukálja. Inkább egy narratív kavalkáddal – cselekmények tucatjával,  
szereplők százaival – áll elő, melyet olyan műfajok egymásra írásaként jellemez-  
hetnénk, mint a fiatal fiúk számára íródott folytatásos regény, a western, az üzlet-  
ről szóló naturalista regény stb. Ennek eredménye az a dialogikus eszmecsere,  
melyben a jelentés és a jelentés feletti kontroll igénye megfogalmazódik, kibontás-  
ra kerül és problematizálódik. Még pontosabban megfogalmazva: a regény 9/11  
analógiáit a leggyakrabban nem egyetlen, hivatalos narratívaként, hanem sokaso-

<sup>36</sup> Uo., 172.

<sup>37</sup> Thomas PYNCHON, *Against the Day* (New York: Penguin Press, 2006), 152.

dó elbeszéléseként ábrázolja. Ennek egyik világos példája Lew Basnight, az ambivalens magándepektív, aki a coloradói bányászok munkásmozgalmi ténykedését vizsgálva egy anarchista dinamitrúdjának esik áldozatul, ám az nem öli meg, hanem átrepíti egy másik elbeszélésbe: „Akárhol is volt, mikor magához tért, a hely többé egyáltalán nem Coloradónak tűnt, ahogy a vele foglalatostkodó lények sem a szokásos szemét bagázsnek látszottak – hanem inkább messzi-messzi tájakról érkezett látogatóknak.”<sup>38</sup> Előző történetét is – minden narratív logikát nélkülözve – maga mögött hagyja, hogy Angliában kerüljön kapcsolatba a T.W.I.T. (True Worshipers of the Ineffable Tetractys – Megnevezhetetlen Tetraktisz Igazi Imádói) nevezetű titkos társasággal. Az *Against the Day* a terrorizmus kapcsán felállított jó-gonosz bináris ellentétet is megbonyolítja annak révén, hogy azt a 21. századból áthelyezve a 19–20. század anarchizmusa kapcsán tárgyalja. A regénybéli anarchisták támadásának a célpontja – a kormány által támogatott nagyvállalatok, akiket Scardale Vibe testesít meg – ismerős a korábbi Pynchon-regényekből, és a dinamitot elhelyező szereplők, különösen Webb Traverse, elnyerik szimpátiánkat. A regény így egyfajta csapdát állít az olvasónak, amikor arra ösztönöz, hogy helyeseljük, mi több, bátorítsuk az erőszakos cselekedeteket – a robbantásokat, Vibe meggyilkolását, a Sloat Fresno elleni bosszút –, miközben helytelenítjük az erőszak felülről jövő, intézményesített formáit. A regény mintegy a földdel teszi egyenlővé a jó és rossz terrorizmus, az erőszak elfogadott és elfogadhatatlan formái közötti, egyébként is elmosódott határvonalat, s ezzel egy lehetséges módját kínálja annak, hogyan gondoljuk újra és problematizáljuk a 9/11-re nemzeti szinten adott válaszokat.

A 9/11-es támadáshoz kapcsolódik a globalizáció szélesebb kérdésköre, azok a stratégiák, melyek révén a nyugati gazdaságok a világot az olcsó munkaerő és a nyitott piacok fogalmi szerint igyekeznek meghatározni, hogy hegemoniájukat kiterjesztve olyan vágyakat keltsenek, melyeket csak és kizárólag a nemzetek felett álló kapitalizmus képes kielégíteni, s hogy a valóságot a nagyvállalatok profitjának alapanyagává tegyék. Egyfelől a téma nem új az amerikai posztmodern próza számára. Pynchon *Súlyszivárványa* vagy *Mason & Dixonja* (1997)<sup>39</sup> leleplezi, ahogyan az egymással összejátszó kormány-, tudományos és katonai hatalom a kartellek és a koloniális kapitalizmus célkitűzéseit támogatja. Másfelől azonban a 21. századi globalizáció olyan válaszokra készítette az amerikai prózát, mely megingatja azt a hitet, hogy a Nyugat – s különösképpen az Egyesült Államok – szigorú értelemben meghatározott elképzelt közösségek lennének, destabilizálja az Első és a Harmadik Világ vagy a Nyugat és a Kelet szembenállását, különös tekintettel a Nyugat dominanciájába vetett hitre, s előtérbe állítja azoknak az embereknek a valóságát, akiket a globalizáció igyekszik a Másik szerepében feltüntetni.

<sup>38</sup> Uo., 185.

<sup>39</sup> Thomas PYNCHON, *Mason & Dixon* (New York: Henry Holt and Company, 1997).

A szerzők millenniumi generációja változatos módon adott hangot ezeknek a válaszoknak. Az *Oscar Wao* rövid, de csodálatos élete (2007)<sup>40</sup> című művében Junot Díaz az elmosódott határok és a kiterjedt köztes terület regényét írta meg. A cselekmény a Dominikai Köztársaságot és New Jersey-t összekötő és elválasztó köztes térben játszódik. A szöveg ötvözi és elválasztja a spanyolt és az angolt, a szlengeket és a szaknyelveket, valamint Díaz neologizmusait. A stílus a realizmus és a szürrealizmus feszültségére és együttműködésére épít, a szöveg pedig a főszöveg és a lábjegyzetek párbeszédére oszlik. Mindezek eredménye egy olyan regény, mely megidézi a globalizáció célkitűzéseit támogató bináris ellentéteket, ám egyben létrehozza a köztük lévő területet, ahol emberek élnek és virágzik a kultúra, ami kibújik a globalizációs célkitűzések irányítása alól. A *Hologram a királynak* (2012) című regényében Dave Eggers tovább folytatja *Az elveszett fiú – Valentino Achak Deng regényes életrajza* (2006) és *Zeitoun* (2009) című, nem-fikciós szövegeiben elkezdett vállalkozását: elosztatja az USA gazdasági, ideológiai és morális dominancia-igényének érvényét annak bemutatása révén, hogy a világ többi része – amit az Egyesült Államok uralni akar – hogyan hatol bele az USA gazdasági, ideológiai és morális terébe, és hogyan igyekszik átírni azt. A *Hologram a királynak* című szöveg főszereplője egy bukott amerikai informatikai ügynök, aki egy java részt külsős cégekkel dolgoztató amerikai vállalatnak dolgozik, és megpróbál egy – csak képet közvetítő – hologramrendszert eladni a szaúdi királynak, aki Godot-hoz hasonlóan egyszer sem jelenik meg a sivatagba szervezett találkozón. Eggers stílusa Wallace-re hajaz, mikor az őszinteség veszét siratja az írónia korában.<sup>41</sup>

Karen Tei Yamashita *I Hotel* (2010) című regénye az időről és a térről szól: időben a társadalmi szempontból igencsak mozgalmas korszakban, az 1968 és 1977 közötti időszakban járunk, a hely pedig a San Franciscó-i I Hotel, vagy International Hotel, az ázsiai-amerikai politikai tevékenységének egyik gócpontja. A regény ezt a politikai tevékenységet a polgárjogi mozgalmak, a vietnami háború elleni tüntetések és a hidegháborús kínai-amerikai kapcsolatok szélesebb kontextusában tárgyalja. Az ázsiai-amerikai aktivisták megélik saját önazonosságukról és etnikai hovatartozásukról való fogalmaik megváltozását annak érdekében, hogy helyet teremtsenek önmaguknak az Egyesült Államokban, s ezek a változások heves vitákat váltanak ki a művészetükkel kapcsolatban. Egy adott ponton a jól ismert költő, fordító és tanár rosszállóan nyilatkozik egyik aktivista tanítványáról, és közben azt érzi, hogy ő maga érdektelenné válik az új generáció számára:

<sup>40</sup> Junot DÍAZ, *Oscar Wao rövid, de csodálatos élete*, fordította PÉK Zoltán (Budapest: Cor Leonis Kiadó, 2013).

<sup>41</sup> Dave EGGERS, *Hologram a királynak*, fordította PÉK Zoltán (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2015); Dave EGGERS, *Az elveszett fiú*, fordította KOMÁROMY Rudolf és KOMÁROMY Zsófia (Budapest: Park Kiadó, 2006); Dave EGGERS, *Zeitoun* (New York: McSweeney's Publishing, 2009).



Véka alá rejtette Paul vállalkozása iránt érzett intellektuális ellenszenvét, mely számára nem illeszkedett sem a nyugati, de főleg az ázsiai irodalomtörténetbe. Tudta, hogy elszakadás és áttörés volt egyben, s hogy valakinek szembe kellett szállni az amerikai rasszizmussal és magáévá kellett tenni az amerikai angol nyelvet. Ismerte az irodalmi tettek politikai jelentőségét. Tudta, hogy ha Paul és az ő generációjába tartozó írók meg akarják írni a saját történelmüket, akkor mélyre kell ásniuk, és nekik maguknak kell kitalálniuk azt.<sup>42</sup>

Ez a részlet egyben kommentár Yamashita elbeszélői stratégiájához. Az *I Hotel* valós történeti személyiségeket és eseményeket kever fikcionálisakkal, hogy kitaláljon egy új történelmet, s eközben önmagát is újra alkotja, miközben az olvasót változatos stílusokon, hangokon, szerkezeteken és képi elemeken át vezeti. A lapokon szereplő szöveg nem hagyja magát rögzíteni, s ezzel szereplőinek azt az elhatározását tükrözi, hogy elkerüljék a könnyen rájuk aggatható címkeket, s igyekezzenek önmagukat meghatározni.

Korábban azt állítottam, hogy az amerikai posztmodern fikciós próza reakciója a 21. századi keretfeltételekre – mint amilyen a mindent átható konzervativizmus, az ironia kulturális uralma, 9/11 sokkja, a globalizáció kiterjedése – a kivonulás, az átértékelés és az ismételt kifejtés aktusa voltak. Ennek a hármaskörnek mindegyikében közös a hatalom működésével való folyamatos számvetés, annak kérdése, hogy az elidegenítő kultúrában milyen lehetősége van az emberi létnek, valamint a fikciós próza összetett szerepével való foglalatosság egy olyan kultúrában, ahol bármiféle irodalom – de kiváltképp a komoly – egyre kevésbé tűnik fontosnak. Ezek a törekvések azt is egyként utasítják vissza, hogy mi is a kultúra tárgya. Inkább olvasóikat szeretnék orientálni más világok kínálta lehetőségek, más hatalmi konfigurációk, más emberi létezmódok és emberi kapcsolatlehetőségek felé. Ebben az értelemben a posztmodern próza nem változott olyan nagyot.

(Robert L. McLAUGHLIN, „After the Revolution: US Postmodernism in the Twenty-First Century”, *Narrative* 21, 3. sz. [October 2013]: 284–295.)

Fordította: Sári B. László<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Karen Tei YAMASHITA, *I Hotel* (Minneapolis: Coffee House Press, 2010), 100–101.

<sup>43</sup> A fordítás elkészítésekor Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesültem. – A fordító megjegyzése.