

JON DOYLE

A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus

David Foster Wallace mind esszéiben, mind pedig prózájában az optimista poszt-posztmodernre törekszik, hogy empátiával és őszinteséggel szálljon szembe azzal, amit ő az egyre haszontalanabb posztmodernként érzékel. Sokat írtak már annak lehetőségéről, hogy Wallace elképzelése fenntartható-e a kortárs irodalomban. Én amellet érvelnék, hogy arról kellene vitáznunk inkább, hogy hová vezet, ha túlságosan nagy hangsúlyt helyezünk az őszinteségbe vetett hitre. Wallace együttérzésről alkotott elképzelései ugyanis az őszinteség egyre inkább intoleráns, potenciálisan szélsőséges formáival találják szemben magukat, mint például a nacionalizmus egyes formái vagy a vallási dogmatizmus. Ez az írás a fikcióba vetett posztironikus hit színeváltozásait térképezi fel attól kezdve, hogy az olyan megállapodott posztmodern szerzők, mint Thomas Pynchon és Don DeLillo eltértek a posztmodern elitirodalom paradigmájától, hogy a közösség reménytelibb elképzeléseit mutassák fel a globális kapitalizmus rendszere és az erkölcsi relativizmus által meghatározott kontextusban. A poszt-posztmodern ebből a törekvésből nőtt ki, mikor a Wallace-hez hasonló fiatal alkotók új munkamódszerek keresésének szentelték pályájukat. Az olyan törekvések, mint az Új Őszinteség azzal a céllal jöttek létre, hogy az elődök ironikus szerepjátékát meghaladják, és ne csak a képzelőerőt és az újítás mibenlétét gondolják újra, hanem az érték fogalmát és a fikció morális jelentőségét is. Végezetül megvizsgálom a kortárs poszt-posztmodern szerzők műveit, melyekben számtalan formában indultak másodvirágzásnak a wallace-i őszinteség és kapcsolatteremtés elképzelései, gyakran éppen az irónia s a kétely elvesztése árán, annak ellenére, hogy utóbbiak fontos módját jelentik a 21. század társadalmában fejüket újra felütő populizmus és radikalizmus kérdéseivel történő, felelősségteljes szembenézésnek.

Az 1989-ben megjelent, *A történelem vége?* című nagy hatású esszéjében a politológus Francis Fukuyama a globális kultúra alapvető változásait jelezte, s amellett érvelt, hogy a geopolitikai kapcsolatok „közös piacának” kialakítása csökkent majd az ideológiai feszültségeket és a nagyobb méretű konfliktusok kialakulásának valószínűségét. Fukuyama ugyanakkor azt is megjósolta, hogy a gazdasági megfontolások és a fogyasztói kívánalmaknak való megfelelés lép majd ebben a korszakban a magasabb rendű célkitűzések, az idealizmus és a képzelőerő helyébe, s ezzel nagyon szomorú időszak köszönt be.¹ A posztmodern irodalom dekonstruktív elméncégei az azt megelőző évtizedekben sikeresen ásták alá a nagypolgári képmutatást, de a nyolcvanas években erősödni látszott az az érzés, hogy ezek a technikák már inkább korlátoznak, mint felszabadítanak, és alapve-

¹ Francis FUKUYAMA, „A történelem vége?“, *Világosság* 1 (1990): 9–24.

tően nem állíthatók a Fukuyama által leírt, hidegháború utáni posztmodern kultúra idején az ellenállás és a felvilágosodás szolgálatába. Ugyan logikusnak tűnik, de a megoldás nem olyan egyszerű, mint hogy vissza kéne térnünk a modernista értékekhez. A posztmodern elmélet számos szempontból egyre relevánsabb és egyre fontosabb a 21. századi társadalmakban. Jeremy Green *Late Postmodernism* című művében azt állítja, hogy a posztmodern elmélet és irodalmi stílus „nem írható le egyszerűen századvégi irányzatként”,² és amellet érvel, hogy az érzelmeknek és az őszinteségnek a fikción belüli visszaszerzésében reménykedő szerzők ezt csak úgy érhetik el, ha párbeszédbe bocsátkoznak a tartósnak bizonyult posztmodern irodalmi örökséggel és a továbbra is létező posztmodern kultúrával és társadalommal. Ahogyan lényegét tekintve a posztmodern is kapcsolódik a modernizmushoz és merít belőle, a poszt-posztmodernnek is értékelnie és alkalmaznia kell a posztmodern tematikus és stiláris aspektusait, és elődje stratégiai és meggyőződései ellen kell azokat fordítania az előbbre jutás érdekében. Ezért hogy hol ér véget a posztmodern, és hol kezdődik a poszt-posztmodern, nehéz megmondani. Green szerint a posztmodern sohasem ért véget, s a kései posztmodern stílus jelenlétét mutatja ki DeLillo és Pynchon műveiben, akik azért kezdtek el írni, hogy „visszautasítsák, de legalábbis átdolgozzák a posztmodern első generációjának néhány merész alapvetését.”³ Ezek tekinthetők a poszt-posztmodern első szikráinak, melyek Wallace, Franzen és mások poszt-posztmodern ethoszának eljövételét hirdetik abban az értelemben, ahogy azt Nicoline Timmer *Do You Feel It Too?* című könyvében leírja.⁴ A függelékben Timmer a poszt-posztmodern stílust meghatározó jellemzők listáját közli, melyek között olyan tételek szerepelnek, mint az új narratív stratégiák utáni kutatás, a másokkal való azonosulás érdekében megosztott történetek fontosságának megértése, illetve a társadalomban a közösségi „mi” és az inkluzivitás fontosságának hangsúlyozása.⁵ Timmer poszt-posztmodern regénye az ember felé fordul, a posztmodern állapotot úgy azonosítja be, mint ami megnehezíti az emberi létet, az empátiát és a személyközi kapcsolatokat pedig értékként tünteti ki.

Wallace posztmodernnel kapcsolatos gondolatait fontos esszéjében, az *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*-ben fejtette ki, azt állítva, hogy a jövő irodalmi lázadói azok lehetnek majd, akik „furcsa ellenlázadók [...], akik hátat fordítanak az ironikus tekintetnek, akik gyermeki arcátlanságukban kedvelik és művelik az egyenes beszédet.”⁶ Wallace ezt az elképzelését a *Végtelen tréfa* hasábjain dolgozta ki, melynek kiadását a cinizmus és az ironia elkerülése érdekében, az an-

² Jeremy GREEN, *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium* (New York: Palgrave Macmillan, 2005), 13.

³ Uo., 13.

⁴ Nicoline TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* (Amsterdam: Rodopi, 2010).

⁵ Uo., 359.

⁶ David Foster WALLACE, „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 151–194, 192.

hedónia és a szolipszizmus elcsigázott, szekuláris kultúrájában való hit újjáélesztésén dolgozó szerzők megjelenése előzött meg. 2016-os *Cool Characters* című könyvében Lee Konstantinou ezt a mozgalmat „hívókként” aposztrofálja, akikhez olyan szerzők tartoznak, akiknek elsődleges célkitűzése (vagy ellenzéki stratégiája) „a hitetlen ironistákkal ellentétes szereplők megteremtése” annak reményében, hogy „új szekuláris hitet [teremtsenek], specifikus tartalmakat (Isten, ima) nélküli vallásos szótárt, melynek segítségével szembe szállhatnak a legyőzhetetlennek tűnő posztmodern állapottal”.⁷ Amikor Wallace a *Végtelen tréfá*-ban az Anonim Alkoholisták, a *The Pale King* című regényében pedig az IRS-rendszer használja, az jól megvilágítja ezt a törekvést: szereplői folyton olyan szervezetekhez fordulnak, melyek a rend érzetét keltik, s ezáltal azt az úrt igyekeznek betölteni, melyet az értékek posztmodern tagadása hozott létre.⁸

Az efféle helyettesítő hitrendszerrel rendelkező szervezetek gyakran megkövetelik a szereplőktől, hogy különböző rituáléknak és szokásoknak vessék alá magukat, s ezáltal hajoljanak meg a hit elképzelése előtt, mielőtt még tulajdonképpen hinnének. Egy ilyen pozíció a cinizmus és mindenféle introspektív racionalizáció felfüggesztését, vagyis a vak bizalomnak és az őszinteségnek való alávetést is megköveteli – s ekképpen posztironikus. Az objektivitásnak és a reflexiónak a megtagadása akár a szélsőségek és az összeesküvés-elméletek újjáéledésének kedvező körülmények kialakulását is eredményezheti, vagyis szemben Wallace *Végtelen tréfájának* megújuló jövőképevel, inkább valami olyasmit, amit Tim LaHaye és Jerry B. Jenkins fundamentalista jövőként képzelnek el a *Left Behind*-sorozatban.⁹ Ha, mint ahogyan azt Christy Wampole állítja, az ironia nélküli élet azt jelenti, hogy azt mondja az ember, amit gondol, és komolyan gondolja, amit mond, az ebben rejlő kockázatok figyelembe vétele nélkül, akkor ebből az következik, hogy a posztironikus társadalmat megosztja majd a pártos populizmus, a szabadon hangoztatott káros nézetek sokasága. A kortárs poszt-posztmodern regényíróknak ennek tudatában kell feltérképezniük a posztironikus hitet, az emberi kapcsolatok és a pancsolatlan, őszinte értékek kétélű fegyverét forgatva, melyről paradox módon kiderülhet, hogy kevésbé humanisztikus, mint az ironia megtevésztő külseje.

Nathan Hill *Nix* című, első regényét fogom elemezni ennek a patthelyzetnek a példájaként: a szöveg olyan magányos szereplőkkel népesíti be az ezredforduló Amerikáját, akik különböző függőségek és működései zavarok révén el vannak vágva közösségüktől és emberi kapcsolataiktól, s ugyanitt egy rasszista, fundamentalista republikánus kormányzó éppen őszintesége és *szókimondása* miatt részesül a közvélemény támogatásában. Hill megoldása az ironia és az őszinteség

⁷ Lee KONSTANTINOU, *Cool Characters* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), 85–86.

⁸ David Forster WALLACE, *Végtelen tréfa*, fordította KEMÉNY Lili és SIPOS Balázs (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018).

⁹ Tim LAHAYE and Jerry B. JENKINS, *Left Behind Series* (Cambridge: Tyndale House, 1995–2007). A sorozat kötetei magyarul is olvashatók az Amana7 gondozásában, 1998-tól.

együttes alkalmazásában áll; mindkettőt a másik megkérdőjelezésére használja, ezáltal érzékeny egyensúlyt teremt, melyben egyik sem kerekedhet a másik fölé, s mindkettő pozitív tulajdonságai a legjobbat hozzák ki a másiktól anélkül, hogy reduktívan és végzetes módon egyikre vagy másira támaszkodna kizárólag.

REMÉNY AZ ELIDEGENEDÉSBEN: A POSZT-POSZTMODERN KIALAKULÁSA

A dekonstrukció és az ironia alkalmazása révén a posztmodern illúzióként számolt le az igazság és a jelentés értékeivel, s gyakorlatilag véghez vitte azt, amit Tim Woods „a realista (főszodorbéli) esztétikai ideológia problematizálásának és aláaknázásának folytonosan megvalósuló vállalkozásaként”¹⁰ ír le. Bár ez a vállalkozás évekig sikeresen működött, a posztmodern szerzők lassan megértették, hogy a szubverzió eszközei maguk is klisévé váltak, s ahogy Barth már 1982-ben *A kimerített irodalom* című szövegében jelezte, majd később *Az újratöltekezés irodalma* (*The Literature of Replenishment*) című írásaiban kifejtette: mindez az irodalmi képzelőerő és az eszmék kiüresedését jelezte.¹¹ Green szerint a posztmodern szerzők is megértették, hogy a módszer műveik korlátait jelenti.¹² Még a posztmodern elitirodalom kulcsfiguráinak számító alkotók, Pynchon vagy DeLillo esetében is megfigyelhető a posztmodern stílusból való kiábrándulás, a lényegi lényegtelen-ségre és a beteljesülés hiányára való ráébredés, melyet John A. McLure műveiben spirituálisan megtört ellenállásként¹³ azonosít. Ez jelenti a poszt-posztmodern felé történő első elmozdulást, ami ugyan még megfelel a posztmodern kritériumainak, mégis az őszinteség irányába történő átalakulás kezdeti lépéseit jelöli, melynek révén újra lehetővé válik a hit.

Diane Benea két korszakra osztja Pynchon műveit, s szerinte a *Vineland* jelenti a szakítást a hatvanas és hetvenes évek szigorú értelemben posztmodern elitirodal-mával.¹⁴ Frangipane figyelmeztet, hogy a későbbi korszak sokkal optimistább az emberi kapcsolatokat illetően, a regények pedig egyre inkább összpontosítanak a fele-lősség és a morális kötelesség kérdéseire.¹⁵ Mindazonáltal McLure fenntartja azt

¹⁰ Tim Woods, *Beginning Postmodernism* (Manchester: Manchester University Press, 2009), 64.

¹¹ John BARTH, *The Literature of Exhaustion* (Lord John Press, 1982); John BARTH, *The Literature of Replenishment* (Lord John Press, 1982); előbbi magyarul: John BARTH, „A kimerített irodalom”, fordította: HERNÁDI Miklós, *Helikon* 33.1 (1987): 137–143.

¹² GREEN, *Late Postmodernism*, 13.

¹³ John A. McCLURE, „Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality”, *Modern Fiction Studies* 41 (1995): 141–163, 143.

¹⁴ Diane BENEÁ, „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s *Bleeding Edge*”, *British and American Studies* 21 (2015): 143–151, 144.

¹⁵ Ezt a stílust nevezik felhígított posztmodernizmusnak, valami-más-mint-posztmodernnek, illetve érthető kései posztmodernnek. Lásd: David COWART, „Attenuated Postmodernism: Pynchon’s *Vineland*”, in *The Vineland Papers: Critical Takes on Pynchon’s Novel*, ed. Geoffrey GREEN et al. (Champaign: Dalkey Archive Press, 1994), 3–13, 4.; Frank PALMERI, „Other than Postmodern? Foucault, Pynchon, Hybridity, Ethics”, *Postmodern Culture* 12.1 (2001); Robert E. KOHN, „Pynchon’s Transition from Ethos-Based Postmodernism to Late Postmodern Stylistics”, *Style* 43.2 (2009): 194–214, 211.

a véleményét, hogy Pynchon korai szövegeiben is megfigyelhető egy bizonyos fokú távolságtartás jelenléte a posztmodern értékektől, s ezt „az újfajta spiritualitások hihető jelének” tekinti.¹⁶ Bár a *Súlyszivárványt* paradigmaticus posztmodern regényként interpretálják, McLure egy későbbi tanulmányában amellett érvel, hogy párhuzamba állítható a *Vinelanddel*, amennyiben főhőse feladja a küzdelmet az összeesküvéssel szemben, és „a túlélés új forrásaira [...] és új elégtételre”¹⁷ talál. A pynchoni javaslat az új életmódra gyakran spirituális dimenziót is tudhat magának, a szekularizált világon és az irónián kívüli elmeállapotot, mely ugyan nem képes az istenhívő menedékének megteremtésére, de éppen elég természetfeletti képességgel rendelkezik a világban ahhoz, hogy lehetővé tegye „az autonómia egy bizonyos fokát, az átmeneti láthatatlanság és mentesülés állapotát, a gondoskodó közösségek nyújtotta öröm élvezetének lehetőségét, még ha az mulandó is.”¹⁸ Tylon Slothrop a *Súlyszivárványból* olyan titkos háborús összeesküvés közepén találja magát, mely túlságosan kiterjedtnek és összetettnek bizonyul ahhoz, hogy megfejthesse. Minden arra irányuló kísérlete, hogy megértse a körülményeket, csak újabb fenyegést jelent számára, és elmélyíti paranoiáját. Slothrop csak akkor elégszik meg és válik együttérzővé, amikor abbahagyja az elemzést és beszünteti a kételkedést, és már nem akarja felgöngyöltetni az összeesküvést. Slothrop, aki a posztmodern állapot foglya, de legalább képes felmérni helyzetét, képviseli Pynchon belátását, hogy mesterségbeli tudása elégtelen, és hogy szerzőként egy olyan poszt-posztmodern írásmód irányába teszi meg az első lépéseket, mely még mindig használja az iróniát a posztironikus hit megkérdőjelezésére.

Ha Pynchonról kijelenthetjük, hogy tudatában van a posztmodernnel kapcsolatos nehézségeknek, akkor DeLillót egyenesen a téma szakértőjének tekinthetjük. Mark Osteen, aki a szerzőről azt tartotta, hogy „egyszerre a posztmodern vádlója és védelmezője”, azt állítja, hogy DeLillo elítéli „a szereplőinek szándékolt visszahúzódásának fasiszta vonásait”, miközben megértéssel viseltetik „két-ségbeesett vágyuk [iránt], hogy megfeleldkezzenek magukról, s ezáltal ráleljenek a szent maradékaira egy olyan világban, melyet Isten elhagyott.”¹⁹ Így annak ellenére, hogy alkalmazza a posztmodern írásmódot, illetve szereplőit és elbeszéléseit a posztmodern szférájában helyezi el, DeLillo állandóan a beteljesülés és a jelentés lehetőségeit kutatja (mely kereséstörténet nem igazán egyeztethető össze a posztmodern elképzelésekkel).

A *Fehér zaj* talán ennek a törekvésnek a legtisztább és legszimpatikusabb példája. Thomas J. Ferraro *Egész családok vásároltak éjszaka! (Whole Families Shopping at Night!)* című írásában azt hangsúlyozza, hogy a Gladney családnak mennyire si-

¹⁶ McCLURE, *Postmodern/Post-Secular*, 143.

¹⁷ John A. McCLURE, „Forget Conspiracy”, in *Conspiracy Nation*, ed. Peter KNIGHT (New York: New York University Press, 2002), 254–272, 261.

¹⁸ Uo., 261.

¹⁹ Mark OSTEEN, *American Magic and Dread* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), 3, 31.

kerül az összetartozás érzését megőriznie a posztmodern kultúra állandó, zavaró információáramlása ellenére (vagy éppen amiatt). Azonban DeLillo a *Fehér zaj*ban – Pynchonhoz hasonlóan – az összeesküvésről (vagyis a globális kapitalizmusról) való lemondás mellett tör lándzsát a posztmodern kultúrában való túlélés érdekében. A szereplők posztszekuláris rituálék segítségével igyekeznek úrrá lenni fogyasztói késztetéseiken, bár ezek a rituálék – mint a családi bevásárlótúrák vagy a társas tévzés – maguk is a kapitalista rendszer részét képezik. Ennek legmeggyőzőbb példája, mikor a regény utolsó lapjain a Gladney család Jack vezetésével csatlakozik az autópálya felhajtóján egy csoportosuláshoz, hogy egy vallási ceremóniához és elragadtatáshoz hasonlatos esemény keretében megtekintsék a naplementét.²⁰ Ahogyan McLure megjegyzi, DeLillo nem azt sugallja, hogy a naplemente közösségben átélt élménye csodás módon elhozná a megváltást (a következő oldalon már bőszen vásárolnak a szereplők), hanem inkább a lehetőség pillanataként ábrázolja a jelenetet, annak reményében, hogy a társadalmon belül olyan helyek nyílhatnak meg, ahol csökken az egyénre nehezedő kapitalista nyomás, hogy – ha átmenetileg is, de – megadatik a tisztánlátás esélye. Ez a remény Jack alakjának kulcsa, akit a halálfélelem önző érzése emészt, de aki megnyugvásra lel gyerekei társaságában. Ugyan Jack képtelen a posztmodern kultúrán kívül létezni, gyerekei (még) nem teljesen asszimilálódtak.²¹ „[M]ég ha túlságosan meg is van félemlítve, hogy kimondja, Jack reményét a gyerekei »poszt-posztmodern« elidegenedésébe helyezi, írja Ferrato.”²²

David Foster Wallace a legjobb példája ennek az elidegenedésben felcseperedő gyerekeknek. Második regényét, a *Végtelen tréfiát* gyakran tekintik a posztmodern irónián és cinizmuson túljutni kívánó, valami értelmesebb és kielégítőbb dolog létrehozására irányuló törekvések alapszövegének.²³ Ahogy arról Stephen J. Burn beszámol,

²⁰ „A várakozás bensőséges [introverted]”, számol be Jack a nézőközönség rejtélyes és rituális természetéről. „Természetesen bizonyos megilletődöttség jár át mindnyájunkat, mert lenyűgöz bennünket a látvány, melynél lélekemelőbbet soha nem tapasztaltunk még, bár közben nem tudjuk, hogy ámulva vagy rettegve nézzük-e, nem tudjuk, mit látunk, s hogy mit is jelent az, amit látunk [...]” Don DE LILLO, *Fehér zaj*, fordította BART István (Budapest, Jelenkor Kiadó, 2018), 365.

²¹ Jack minden olyan jelnek és szimbólumnak óriási jelentőséget tulajdonít, mely arra utal, hogy gyerekei családottak az őket elárasztó képekkel és reklámokkal kapcsolatban, s ebben annak visszaigazolását látja, hogy elégedetlenségével nincs egyedül, és hogy ez azt jelenti, hogy a gyerekek talán felül tudnak emelkedni azon a nyomáson, aminek ő maga van kitéve. Heinrich a tények és a tudomány érdeklik, Steffie rituálisan elégeti a pirítóst, hogy visszatérjen az érzékek ősi világához, Dennis pedig múltjának tárgyait gyűjti, hogy megőrizze történeti tudatát és önazonosságát.

²² Michael P. Maguire azt fejtegeti, hogy Pynchon is hasonló reményt táplál, s ennek bizonyítására az internetet mint felszabadító médiumot és a digitális hálózatoktól való visszavonulás lehetőségét elítélő nyilatkozatát idézi. „Pynchon inkább a következő nemzedék felé fordul, s talán az egyetlen reményt a haladó politika jövője számára magukban a gyerekekben látja.” Michael P. MAGUIRE, „September 11 and the Question of Innocence in Thomas Pynchon’s *Against the Day* and *Bleeding Edge*”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 58.2 (2017): 95–107, 95.

²³ Érdemes ezen a ponton megemlíteni Samuel Cohen felvetését, hogy a *Végtelen tréfa* olvasható annak a kritikai elképzelésnek a bírálataként, hogy az irodalom paradigmaváltásokon keresztül halad előre, valamint a művészet változásának progresszív mivoltába vetett hit, illetve a múltbéli

mol: a regény nagyívú, kimunkált szerkezete sokat köszönhet „a korábbi posztmodern szerzők terjedelmes műveiből álló hagyománynak”, Pynchonnek, DeLillónak és Gaddisnek,²⁴ bár a kritika inkább arra összpontosít, hogy Wallace hogyan nyúlik vissza az elődökhöz, hogy saját területén keljen birokra a posztmodernnel, hogy alakzatait saját elképzeléseihez igazítsa. „Wallace úgy érezte, kénytelen úgy írni, ahogy”, mondja Konstantinou, mert „a posztmodern (és különösen a metafikció) a kései kapitalizmus kulturális logikája.”²⁵ Ennek ellenére kijelenthetjük, hogy a *Végtelen tréfa* nem csak az őszinteség trójai falova volt, melyet Wallace betolt a posztmodern várudvarra, hanem sokkal inkább öntudatos, logikus továbbvitele annak az aggodalomnak, melynek korábban már elődei (legalábbis közülük néhányan) hangot adtak. Graham Foster amellet érvel, hogy a *Végtelen tréfa* nem hogy támadná DeLillót, de „magába olvasztja DeLillo munkásságát, foglalja a témáival, és inspirációt merít belőle valami új létrehozásához”.²⁶ Ha Ferrarónak a *Fehér zaj* szereplőinek helyzetét összefoglaló leírásának szemszögéből tekintünk rá, akkor Wallace kevésbé tűnik apagyilkosnak, mint inkább a régóta vágyott gyermeknek.

A Pynchon mindent átható rejtélyeit és DeLillo rituáléit továbbgondoló Wallace a hit és a jelentés posztmodern tagadásának ellenszereként azt alkalmazza, amit Daniel Mattingly „helyettesítő vallási struktúráknak és elveknek”²⁷ nevez. A *Végtelen tréfában* az Anonim Alkoholisták gyakorlata és retorikája tölti be ezt a funkciót, amikor a bentlakókat arra kötelezik, hogy kövessék a tizenkét lépésből álló programot a megváltásuk érdekében. Wallace nem-autoriter, dogmáktól mentes mozgalomként hivatkozik az AA-ra, mely a posztmodern cinizmus körein kívül helyezkedik el, ahol az egyéni történetek megoszthatók, és a hagyományos vallások nehéz történeti és dogmatikus öröksége hiányában kialakulhat az empátia – ez az, amit Marshall Boswell hiteles és életképes kirkegaard-i vallásnak nevez, s ami képes az esztétikai öntudat problémáinak megoldására.²⁸ A program megköveteli (mi több,

művekhez fűződő viszonyának megkérdőjelezéseként is. Samuel COHEN, „To Wish to Try to Sing to the Next Generation: Infinite Jest’s History”, in *The Legacy of David Foster Wallace*, ed. Samuel COHEN and Lee KONSTANTINOU (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 59–79, 74.

²⁴ Stephen J. BURN, *David Foster Wallace’s Infinite Jest, Second Edition: A Reader’s Guide* (New York: Continuum International Publishing Group, 2012), 27.

²⁵ Lee KONSTANTINOU, „No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief”, in *The Legacy of David Foster Wallace*, ed. Samuel COHEN and Lee KONSTANTINOU (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 88.

²⁶ Graham FOSTER, „A Deep Insider’s Elegiac Tribute: The Work of Don DeLillo in David Foster Wallace’s *Infinite Jest*”, *Orbit: A Journal of American Literature* 4.2 (2016): 1–20, 18.

²⁷ Daniel MATTINGLY, *Post-postmodern ‘new sincerity’ in contemporary American fiction: Wallace, Franzen, Eggers*, PhD Dissertation (Swansea: Swansea University, 2014), 80.

²⁸ Marshall BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace* (Columbia: University of South Carolina Press, 2003), 143. Ez a nézet meglehetősen ellentmondásos, hiszen még saját szövegének szereplői is rámutatnak az AA kvázi-vallásos retorikájával kapcsolatos tévhiteire. „Ha és amennyiben problémád van valamilyen szerrel, ugye”, mondja a függő Geoffrey Day, „az AA-ben a helyed. Viszont ha azt mondogod, *nincs* problémád a szerrel, más szóval *tagadod*, hogy problémád volna a szerrel, akkor *per definitionem* tagadásban vagy, tehát nyilván még égetőbb szükség van az AA-közösség tagadásromboló segítségére, mint azoknak, akik képesek beismerni a problémájukat.” David Foster WALLACE, *Végtelen tréfa*, 1019, n. 90.

arra épít), hogy a résztvevők teljesen őszinték legyenek, felfüggeszék hitetlenkedésüket és racionalizálási kísérleteiket, hogy teljesen alá vessék magukat az alapelképzelésnek.²⁹ Sokak számára ez lehetetlennek bizonyul, és a *Végtelen tréfa* AA-tagjai nem is hívók, mint inkább a hit lehetőségében hívók. A főszereplő Don Gately ebből a szempontból heroikus modell, hiszen történetének íve az addikció bugyrainak önző agóniájától (rabol, majd akaratlanul ugyan, de ő is, hogy függőségét finanszírozza) a lőtt sebére kapott, akár legenyhébb fájdalomcsillapító hősies visszautasításáig terjed (akkor sérült meg, amikor addikt társát védte önfeláldozó módon). Megérkezésekor úgy tesz, mintha hinne az AA protokolljában, és követi azt a veterán tagok tanácsára. Míg végül, szinte természetfeletti módon, állapota javulásnak indul. Ahogyan Wallace fogalmaz:

Megkérdezed az ijesztő öregektől, hogyan működik az AA, mire ők azzal a hívős mosollyal közlik, hogy kösz jól. Működik és kész, itt a vége, fuss el véle. [...] És akkor jön ez a bugyuta, lepusztult gyűlésekből, elcsépelte szlogenekből, szacharinvigyorokból és förtelmes kávéból tákolt anarchikus rendszer, ami annyira gáz, hogy zsigerből tudod, nyilván csak a *legsötétebb* debilnek működhet [...] és aztán Gately lassacskán ráébredt, hogy valójában az AA az a hűséges jó barát, akinek az előzőt hitte, és akit örökre elveszítettnek hitt, amikor bevonult. [...] az öregek azt mondják, egyelőre le van szarva, miben hiszel és miben nem, csak csináld, mondják, és mint egy minden emberi akarat nélküli elektrosokkal idomított orgazmus, teszed, amit mondanak [...] ³⁰

És míg a racionális gondolkodás felfüggesztése akár szó szerint életmentő lehet az AA-ba belépő szenvedélybeteg számára, addig ugyanennek a logikának a gyógyító célzattal történő alkalmazása a szélesebb, addikción túlmutató, nehezebben diagnosztizálható bajok esetén potenciálisan sokkal problematikusabb. McLaughlin megjegyzi, hogy a posztmodernben csalódott fiatal írógeneráció megjelenése egybeesett a konzervatív politika felvirágzásával az Egyesült Államokban.³¹ Továbbá egyértelműen kijelenti, hogy nem a realizmusra való újabb rátalálást, vagy az önmagáról tudomással nem rendelkező nyelvhez történő teljes visszatérést tűzte ki célul. Azonban a poszt-posztmodern és a konzervatív politika időbeli és ideológiai egybeesése rávilágít, hogy óvatosan kell bánni a cinizmushoz és ironiához hasonló szubverzív taktikák elutasításával. A kulturális trendektől és a divatos hitetlenségtől való visszavonulásra nemes gesztusként tekinthetünk, mely hozzájárul az emberi kapcsolatok helyreállításához és a jelentés visszanyeréséhez, de a kételkedés teljes elutasítása a legjobb esetben is a valóság összetett mivoltával való szembesülés gyerekes visszautasításaként hat, legrosszabb esetben pedig azzal jár, hogy a

²⁹ A regényben Wallace arról tudósít, hogy a bostoni AA ironiamentes övezet, és az ironizáló jelenléte a gyűléseken olyan, mint a „boszorkány[é] a templomban”. Uo., 379.

³⁰ Uo., 360–361.

³¹ Nevezetesen Ronald Reagan és George H. W. Bush elnökségének időszakában, 1981-től 1993-ig.

népesség fogékonyra válik a korlátozó, fasiszta erők manipulációja iránt.³² A *Routledge Companion to Postmodernism* így a poszt-posztmodern felve sorolja fel, attól tartva, hogy az „a modernizmus által leváltott társadalmi formánál egy sokkal dogmatikusabbhoz való regressziót” jelent.³³

Ez nem azt jelenti, hogy Wallace vakon küzdött volna az őszinteség érdekében, és nem kérdőjelezte volna meg a következményeket. A *Végtelen tréfa* Geoffrey Day-e gondolkodik el azon, hogy kihallani-e az AA-ból „valami totalitárius meléközöngét? Hogy azt ne mondjam, amerikaiatlanságot? Úgy tiltanak meg egy alapvető doktrinális kérdést, hogy doktrínát hoznak a kérdés ellen”.³⁴ Day jelenléte a regényben az AA retorikai ellenpontjaként megváltoztatja Wallace állásfoglalását, aki nem didaktikus tanítóként, hanem kemény retorikai kérdések, a poszt-posztmodern szerzők által megvizsgálható dilemmák, az előre haladás szószólójaként jelenik meg. Így tehát a kortárs próza számára nem az a kérdés, hogy az irónia meghaladható-e, vagy hogy elérhető-e a posztironikus hit, hanem hogy megvizsgálja annak veszélyeit, hogy mi van akkor, ha túlságosan az iróniára vagy a hitre támaszkodunk a másik rovására.

A FIKCIÓ ÚJABB ARANYKORA: A KORTÁRS POSZT-POSZTMODERN

A poszt-posztmodern szerzők mindegyike előfutárának tekinti Wallace-t, és mindegyiküket az ő hit és jelentés utáni vágya motiválja. Ennek ellenére a *Végtelen tréfa* (lábjegyzetben szereplő) figyelmeztetése a kérdés elleni doktrínáról arra utal, hogy feladatuk egyáltalán nem egyszerű. A populista politikai erők hatalmának növekedése közepette Wallace AA-modelljének tiszta őszintesége és vak hite veszélyes, és nem állja meg a helyét az efféle irányultságot kihasználni kész erőkkel szemben. Geoffrey Day karaktere nem csupán egy valahogy itt felejtett hazafi, aki különként ragaszkodik a szabadság eszméjéhez, hanem fontos figyelmeztetést fogalmaz meg az efféle doktrínának történő behódolás kapcsán. A poszt-posztmodern szerzők kortárs generációja jól teszi, ha Trump, Le Pen és a Brexit korában odafigyel Day nyugtalanságára, már ha a kortárs kérdésekkel valóban foglalkozni akar szövegeiben. Ami annyit tesz, hogy az őszinteség következményeit és az azt kihasználni akarók szándékát ugyanúgy szemügyre kell venni, mint ahogyan az irónia jelentette kihívásokat.

A poszt-posztmodern mozgalom nem egységes, hanem a posztmodern elitiradalomtól való elmozdulás különböző törekvéseit foglalja magába. Ezek mindegyi-

³² A történelmi kontextus és a terminus modern kori elhasználódása a fasizmus kifejezést paradox módon tabuvá tette vagy klisévé silányította, bár ezen a helyen abban az értelemben használok, ahogyan Umberto Eco felsorolja a fasizmus tizennégy tulajdonságát, melyek nem rendeződnek szisztémává, de amelyek közül egyetlen egy is elegendő, hogy „a fasizmus megtapadjon körülötte.” Umberto Eco, „Eternal Fascism”, *New York Review of Books* (22th June 1995): 5.

³³ Stuart SIM, *The Routledge Companion to Postmodernism* (Abingdon: Routledge, 2011), 287.

³⁴ WALLACE, *Végtelen tréfa*, 1020, n. 90.

ke más szempontból foglalkozik Wallace kérdésfeltevésével, más módszereket alkalmaz az irónián történő felülemelkedésre, illetve a hit és az őszinteség igenlésére, bár nem mindegyik képes arra, hogy sikeresen vonja kérdőre magát az őszinteséget. Sam Sack kifejti, hogy sok szerző inkább a történelem felé fordul, semmint a még mindig posztmodern alapokon építkező kortárs társadalom felé: „Mihez kezdjen a szerző, ha abszurd látomását beelőzi a valóság?“, teszi fel a kérdést. „Úgy tűnik, a válasz a múlt felé fordulásban rejlik.”³⁵ Sok példát találni ennek a megfigyelésnek az alátámasztására: Michael Chabon, Colson Whitehead és George Saunders legutóbbi műve csak néhány példa arra, hogy a sikeres kortárs szerző a történelmi regény felé fordul. Sack nem mindig képes felmérni a rózsaszín képet festő szerzők műveinek minden rétegét, és udvariasan bár, de azzal vádolja őket, hogy „az Amerika múltjáról elmesélt, jó hangulatot árasztó történeteik révén” ők is bedőltek annak a leegyszerűsítő retorikának, mely a kortárs amerikai politikát jellemzi, miszerint „tegyük naggyá újra Amerikát”.³⁶ Legyen szó a második világháborús nemzedék elbűvölő ábrázolásmódjáról Chabon *Ragyog a Hold* című regényében, vagy Whitehead zord, ám örökké optimista meséjéről a szökött rabszolgáról az *A föld alatti vasútvonal* című regényében, vagy Lincoln elnök szentként való ábrázolásáról Saundersnál a *Lincoln in the Bardóban*, úgy tűnik, a szerzők a fragmentált jelenre Amerika nagyságáról és ideáljairól szóló, hazafias mitológiai történetekkel reagálnak. Az ideálok természetesen nem értékmentesek, és különösen Saunders és Whitehead regényei elgondolkodtatóak a társadalmi igazságosság, az egyenlőség és az empátia kurrens kérdései kapcsán. Azonban az amerikai vagy a nyugati tapasztalat eme inherensnek gondolt értékeinek a megerősítése az önelégtelenséggel határos, az etikának és a moralitásnak a földrajzi adottságokra és a nemzeti sajátosságokra történő mitológiai redukciója egyáltalán nem jelent kihívást a populista nacionalizmus számára. „A posztmodern szerzők palira vették vagy éppen kiforgatták az ország eredetének mítoszait,” mondja erre Saks, „a kilencvenes évek békéje és jóléte idején felnőtté vált kortárs regényírók viszont felnagyítják ezeket.”³⁷ Az irónia és a cinizmus levetkőzése nemes tettnek tűnhetett a kilencvenes évek jóléte közepette, ám ezek korábban fontos ellensúlyt jelentettek a hidegháború és a vietnami háború idejének politikai szlogenjei ellen, a hetvenes és nyolcvanas évek gazdasági visszaesése idején, a Watergate-botrány kapcsán 1972 és 1974 között, és még ma is szükségünk van rájuk.

A múltba való, defetista poszt-posztmodern visszavonulás kifinomult irodalmi módon is jelen van. David Marcus írja le, hogy a kortárs szerzők hogyan hagyták maguk mögött DeLillo és Pynchon „epikus látomásait”.³⁸ Ennek az újrafókuszálásnak a legtipikusabb példája Jonathan Franzen, akinek legutóbbi művei

³⁵ Sam SACKS, „They Could Be Heroes”, *New Republic* (2017).

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

³⁸ David MARCUS, „Post-Hysteries: Zadie Smith and the Fiction of Austerity”, *Dissent* (Spring 2013).

a nagyobb lélegzetű problémáktól a személyes ügyek felé fordultak, és a szélesebb kulturális kérdések helyett az érzelmi összetettségre összpontosítva „hazatértek” a honi elbeszélésekhez. A *Javítások* még az internet forradalma előtti korszakban íródott, de mind a *Szabadság*, mind pedig a *Tisztaság* eltekint a technológiai fejleményektől, és a valósabb emberi tapasztalatokat ábrázolja.³⁹ Különösen problémás ez a *Tisztaság* esetében, ahol a történet középpontjában a Wikileaks-szerű aktivizmus áll, ám ennek ellenére mintha a cselekmény nem is a digitális világban játszódna, és a technológia csupán a hagyományos történet háttérében álló újdonság lenne. A személyes érzelmeket és azok közvetlen környezetét kitüntető, megújult figyelem képes a közösség és a jelentés ábrázolására a késői kapitalizmus globalizálódott társadalmában, de a megfoghatatlan piaci erők és a távoli tömegmédiával meghatározott világban a helyi realizmusnak szentelt figyelem egyáltalán nem kelt realista benyomást. Az efféle epikus meghatározottságok figyelmen kívül hagyása a kortárs regényben éppolyan reduktívnak tűnik, mint a történeti regény jóleső nosztalgiára való hajlama, melyet Sacks kifogásolt – a posztmodernről az igazság- és jelentéskeresés szándékával elhajló fikciót saját, korlátozott nézőpontja érvényteleníti. Rachel Greenwald Smith a *Javításokat* és a *Szabadságot* méltató kritikákat⁴⁰ idézve amellet érvel, hogy a ragaszkodás az elképzeléshez, mely szerint a regény az individuumokra összpontosít, Margaret Thatcher társadalomról alkotott véleményével⁴¹ mutat párhuzamokat, és ekképp nem megkérdőjelezi, hanem éppen megerősíti a neoliberális kapitalista rendszert.

Míg ezek a poszt-posztmodern szövegek azt mutatják, hogy a posztironikus hit nem csupán lehetséges, de igen gyakori eleme a kortárs regénynek, arra is rávilágítanak, hogy fontos ezeket az elemeket kiegyensúlyozni az irónia és a kétely kritikai jellemzőivel. Néhányan, mint A. M. Homes is, egész életművük során ezzel foglalatoskodtak. Korai történeteinek és a *Zene égetéshez*-nek (*Music for Torching*) a cinikus hatásvadásátát ellensúlyozza az *Ez a könyv megmenti az életed* (*This Book Will Save Your Life*) és a *Hogy nyernénk megbocsátást* (*May We Be Forgiven*) mindenütt megnyilvánuló kedvessége, s az, hogy az őszinte szereplők elnyerik méltó jutal-

³⁹ Jonathan FRANZEN, *Javítások*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012); Jonathan FRANZEN, *Szabadság*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012); Jonathan FRANZEN, *Tisztaság*, fordította BART István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016).

⁴⁰ Sam Tanenhouse a *The New York Times*-ban a *Szabadságot* „az amerikai regény remekművének” nevezte, mely képes „megszabadulni a posztmodern fojtogató béklyóitól”. A javításokat is hasonlóan magas polcra helyezte: „Franzen feltörte a posztmodern homályos burkát, kibogozta összegubancolódt szálait, és a nem működő áramkör helyére a hiteles humanizmus érző szívét helyezte.” Sam TANEHAUS, „Peace and War”, *New York Times Book Review* (19 Aug. 2010).

⁴¹ A *Women’s Own* hasábjain Douglas Keay kérdésre válaszolva Thatcher a következő véleménynek adott hangot: „Márpedig a társadalom, mint olyan nem létezik. Férfiak és nők, emberek élő szövete van, és ennek a szövetnek a szépsége és életünk minősége attól függ, hogy egyenként mennyire vagyunk hajlandók felelősséget vállalni önmagunkért.” Margaret THATCHER, „Interview with Douglas Keay”, *Women’s Own* (23 Sept. 1987).

mukat a szerző komikus hangvétele ellenére.⁴² Ellenben Zadie Smith első regénye, a *Fehér fogak*, mely a nem túl hízelgő „hisztérikus realizmus”-címkét érdemelte ki James Woodtól, megpróbálja egyetlen szövegen belül létrehozni ezt az egyensúlyt, hiszen nem csak a londoni család életét írja le, hanem – kritikusan és humánus módon – szót ejt faji, vallási kérdésekről, a terrorizmusról, az állati jogokról és a nemzedékek konfliktusáról is. Ugyan a regényt kedvezően fogadta a kritika,⁴³ Wood amellet érvel, hogy Smith képtelen kellő morális súllyal rendelkező, emberi elbeszélést teremteni: „Nem bontja le a realizmus konvencióit, hanem – éppen ellenkezőleg – kimeríti, túlhajtja őket” – így Wood. – „Ennek megfelelően nem a történet valóságosságával, hanem moralitásával szemben vannak kifogásaink.”⁴⁴

Létezik a poszt-posztmodern regénynek egy olyan vonulata, mely kiterjeszti a *Fehér fogak* elképzeléseit és törekvéseit: Jennifer Egan, Sergio De La Pava és Rachel Kushner olyan társadalmilag tudatos fikciós szövegeket írnak, melyek mind az őszinteséget, mind pedig az iróniát megkérdőjelezzik.⁴⁵ Mindez párhuzamot mutat Vermeulen és Van den Akker metamodernizmus-elképzelésével, de ahelyett, hogy „a modern elköteleződés és a kimondottan posztmodern szenvtelenség között oszcillálna”,⁴⁶ a kortárs poszt-posztmodern próza ezen szelete a modernista és posztmodern értékeket egyidejűleg veszi szemügyre és alkalmazza. Az erre való legutóbbi és egyben legsikeresebb próbálkozás Nathan Hill *Nix* című első regénye, mely a kortárs kultúra feltérképezése közepette egyrészt tovább folytatja Wallace viaskodását az iróniával, másrészt igyekszik elkerülni az egyéni elszigetelődés és a nosztalgia buktatóit. A cselekmény három szalon, 2011-ben, 1988-ban és 1968-ban játszódik; a múltbéli események ábrázolásakor Hill a franzeni társa-

⁴² A. M. HOMES, *Music for Torching* (New York: William Morrow and Company, 1999); A. M. HOMES, *This Book Will Save Your Life* (New York: Viking Press, 2006); A. M. HOMES, *May We Be Forgiven* (New York: Viking Press, 2012). A *This Book Will Save Your Life* főhőse, Richard Novak erre a legfőbb példa: ő az a férfi, aki a spiritualizmusa (meditatív visszavonulása) és úton-útfélen elkövetett jótettei révén képes felszabadítani magát az önként vállalt magányból. Homes ironikus hangvételét – mely megjelenik a regény címében is – ellenpontozza, hogy Novak fizikailag és lelkileg is egyre jobban lesz minden egyes szentimentális, New Age gyakorlat után.

⁴³ Zadie SMITH, *Fehér fogak*, fordította SÓVÁGÓ Katalin (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002). Anthony Quinn például azt méltatta, hogy „mennyre jellemző a befogadásra, a toleranciára, mi több a közösségi érzésre törekvő társadalomra a túlzásfoltosság, amikor a rasszok keveredése már nem a kivétel, hanem a norma.” Anthony QUINN, „The New England”, *New York Times Book Review* (30 Apr. 2000).

⁴⁴ James WOOD, „Human, All Too Inhuman”, *New Republic* (24 Jul. 2000).

⁴⁵ Rachel KUSHNER, *The Flamethrowers* (New York: Charles Scribner’s Sons, 2013); Sergio DE LA PAVA, *A Naked Singularity* (Chicago: University of Chicago Press, 2012); Jennifer EGAN, *Look at Me* (New York: Doubleday, 2001); Jennifer EGAN, *A Visit from the Goon Squad* (New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2013); Jennifer EGAN, *Manhattan Beach* (New York: Charles Scribner’s Sons, 2017). Kushner *The Flamethrowers* és De La Pava *A Naked Singularity* című szövegei kijátsszák egymással szemben az őszinteséget és az iróniát, és úgy tartják mindkettőt féken, hogy egyik sem kerül ki győztesen a küzdelemből. Egan *Look at Me* és *A Visit From the Goon Squad* című szövegei is ebbe a kategóriába illenek, bár legutóbbi regénye, a *Manhattan Beach* a nagy gazdasági világválság idején játszódik, és ezek alapján joggal tarthat a Sacks által kritizált irányvonalba.

⁴⁶ Timotheus VERMEULEN and Robin VAN DEN AKKER, „Notes on Metamodernism”, *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010): 1–14, 2.

dalmi realizmus módszerét alkalmazza, hogy keretbe foglalja a fragmentált, média által átszőtt 2011-es történetet mint a történelmi előzmény egy variánsát, s ezzel egy másfajta válasz lehetőségét alapozza meg Sacks eredeti kérdésére, hogy hová forduljon a regényíró, ha a valóság túltesz a képzelet legvadabb csapongásain is. Hill szerint az író az őt megelőző poszt-posztmodern szerzők módszereinek és stílusainak ötvözetéhez nyúl, s magáévá teszi Pynchon gazdag, hisztérikus részletezőképességét, DeLillótól a varázslat és a rémület keverékét, Wallace-tól az empátiát, végül egy kicsit a Franzen-szintű egyéni esettanulmányból – mindezt egyetlen szövegen belül. Ha ez a valóság hisztérikus ábrázolása, akkor az azért van, mert – mint ahogyan azt Wood kritikájára válaszul Smith állította – „hisztérikus idöket élünk”.⁴⁷

Ahogy a *Nix* megvizsgálja a *World of Elfscape*, egy fiktív, meglehetősen adiktív online szerepjáték világát és normális társas együttlétre képtelen játékosait, az jól kifejezi Hill filozófiai nézeteit. Ahogy minden szenvedélybetegség, úgy az *Elfscape* is foglyul ejti játékosait: egy csomó időt rabló napi küldetés fejleszti a szereplők képességeit, de nem biztosít előmenetelt a történetben, ami azt jelenti, hogy a játék gyakorlatilag végtelen. „Nincs mód igazán nyerni” – írja Hill. – „És nem látszik a vége. És néha a játék céltalansága mintha azonnal lelepleződne [...] Samuel még most is azt gondolja, hogy nem történik más, minthogy néhány magányos ember ütögeti a billentyűket a sötétben.”⁴⁸ A bukott író és egyetemi professzor, Samuel, illetve az elvált, elhízott, állástalan, csak játékban használt nevén ismert Pwnage mindketten a játék rabjai, és ez akár az internetes kultúrára tett kiszólás is lehetne a regényben. Hill azonban empátiával egyensúlyozza kritikáját, együttérzőn mutatva be szereplőit, a játékot pedig áldásként és átokként. Az *Elfscape* a *Végtelen tréfából* vett AA és drogok paradox digitális elegye, a valóságtól való narkotikus menekülés maga, mely mindazonáltal lehetőséget teremt – ha a világtól mégoly elrugaszkodva is – az egyébként lehetetlen személyes kapcsolatok és barátságok egy bizonyos szinten történő kialakulására. „Mármint gondold el, mennyi időt töltünk az *Elfscape*-ben”, mondja Samuel Pwnage-nek egy sör mellett, mikor a függőségükről beszélgetnek. „Az *Elfscape* nélkül talán mindannyian élhetnénk, nem is tudom, értelmes életet. Kint a való életben.” Mire Pwnage azt feleli: „[A]mit az *Elfscape*-ben csinállok, az számít. Szóval, amit csinállok, az hatással van a dolgok állására. Megváltoztatja a világot. Ezt a való életről nem lehet elmondani.”⁴⁹ Bár Pwnage megkérdőjelezi Samuel pontos (bár egyszerű) véleményét, Hill a kérdéses részben a szórakoztatás csábításának ostromozásáról a globalizált, digitális világban megtapasztalt elszigeteltség és tehetetlenség alapvető összetettségére tereli szót.

A videojáték közvetlenül is befolyásolja a narratívát. A szereplők csak egy sört isznak meg a játékbéli „találkozásuk” nyomán, de Samuel megosztja komoly, sze-

⁴⁷ Zadie SMITH, „This Is How It Feels to Me”, *The Guardian* (13 Oct. 2001): n. p.

⁴⁸ Nathan HILL, *Nix*, fordította MESTERHÁZI Mónika (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018), 29.

⁴⁹ Uo., 219.

mélyes dilemmáját Pwnage-dzsel: az a valószínűtlen szituáció adódott számára, hogy vagy könyvet ír az anyjáról (aki a nyolcvanas években még gyerekként hagyta magára, hogy aztán a jelenben tűnjön fel újra egy Trump-szerű republikánus elnökjelölt erőszakos támadójaként), vagy beperlik, mert a vaskos előleg elköltése után nem teljesítette szerződésben vállalt kötelezettségét egy regény megírására. Válaszul Pwnage megosztja Samuellel filozófiáját: azt az *Elfscape* világában megtanult bölcsességet, hogy minden probléma – legyen szó egy emberről vagy az ellenségről – az vagy akadály, vagy rejtély, vagy pedig csapda. Samuel érthető módon szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy a videójátékkal töltött rengeteg idő során szerzett személyes filozófia vajon mennyire lehet segítségére, bár Pwnage ragaszkodik hozzá, hogy hitvallása megállja helyét a való életben is. A regény végére világossá válik, hogy Samuel megfogadta Pwnage tanácsát, és anyját immár nem ellenségnek, hanem rejtélynek tekinti, és a megoldás keresése során kideríti, hogy története és döntése, hogy elhagyja, nem annyira önző, mint azt korábban elhitték vele. Következésképpen Samuel úgy dönt, hogy az igaz történetet regényként írja meg, ami „lesz, mondjuk, hatszáz oldal, és tízen fogják elolvasni.”⁵⁰ Ez az anti-posztmodern elköteleződés az igazság mellett ultra-posztmodern, öntudatos, metafikcionális kommentár is egyben Hill saját regényére vonatkozóan, bár sem a szerző, sem a szereplő nem ássák alá érvényét. Ez a megállapítás az egész regényre áll, és lehetővé teszi Hill számára, hogy egyként gúnyoljon ki mindent és mindenkit: az elcsépeelt popsztárokat és a pénzéhes kiadókat éppúgy, mint a babyboom generáció ideológiai promiszkuitását – miközben szinte minden szereplőjéhez megértően viszonyul. Amikor Pwnage-dzsel majdnem végez játékszenvedélye, akkor az a közösség menti meg, amelyhez a játék révén kapcsolódott. Samuel hasonló módon használja a játékot saját élete előli menekülésként, és helyzetére a megoldást a játékból vett bölcsesség segítségével találja meg, ami aztán az epifánikus pillanatban csúcspontot ér el a regény végén:

De az ember nem bírja ki ezt a világot egyedül [...] Mert ha az ember a többieket ellenségnek, akadálnak vagy csapdának látja, akkor állandóan hadban áll velük, és önmagával is. Viszont ha úgy dönt, hogy a többi embert rejtélynek látja, és ha önmagát is rejtélynek látja, akkor állandóan örülhet, mert végül, ha elég mélyre ás bárkiben, ha igazán belenéz mások életének motorházába, akkor talál ott valami ismerőset.⁵¹

Mert éleslátása mellett Hill azoknak a helyzeteknek a feltárását célozza, melyekben szereplői önmagukra lelnek, és ahogy a leghétköznapibb helyzetekben is a megváltás lehetőségét keresik. Minden csípős megjegyzést és szatirikus odaszúrást humanizáló ellenszél követ, míg végül a könyv jóindulata diadalmaskodik.

⁵⁰ Uo., 678.

⁵¹ Uo., 682.

Ennek ellenére Hill nem elégszik meg azzal, hogy könyvének egyetlen morális üzenete az együttérzésre és az őszinteségre való felhívás legyen. Mi több, felismeri, hogy meg kell kérdőjelezni a feltétlen hitet annak érdekében, hogy ellen tudjunk állni a reduktív szentimentalizmusnak, és hogy szembenézhessünk a 21. század komoly társadalmi és kulturális kihívásaival. Az egyéni körülmények elnéző kezelése Hill esetében nem áll a nagyobb hatóerők kritikájának útjába. A médiának a hírekre és a politikára gyakorolt hatásával különösen karcos és baljós stílusban foglalkozik, s a fenyegetést az 1968-as történetre vezeti vissza, amikor is Samuel anyja, Faye egy erőszakos tiltakozáson vesz részt a chicagói demokrata elnökjelölő gyűlés ellen. A regény egymás mellett mutatja be a zavargás jeleneit és Faye nagybátyjainak reakcióját, akik teljesen odavannak a helikopteres kamerák és az élő közvetítés közvetlenségéért és szórakoztató jellegéért.⁵² Hill ezzel szemben Walter Cronkite-ot, a CBS tudósítóját szerepelteti, aki még mindig hisz „a nyomtatott sajtó mindenféle elavult kötelezettségé[ben]”, és aki a morál hangja a káoszban: „Cronkite el akarja mondani a nézőinek, hogy az a valóság, amit a tévében látnak, nem a Valóság” – írja Hill. – „Képzeljünk el egy csepp vizet: ez a tüntetés. És most tegyük ezt az egy csepp vizet egy vödörbe: ez a tüntetési mozgalom. És dobjuk a vödört a Michigan-tóba. Ez a Valóság.”⁵³ Cronkite figyelmeztet a regényben máshol piedesztálra emelt őszinteség és hit ellen, ő a gondos mérlegelés és az egészséges kétely magányos alakja, szemben a képernyőinken át minket elárasztó, úgynevezett közvetlen valósággal. Lényegét tekintve Cronkite a posztmodern irodalom legbecsesebb értékeinek – a kérdezésnek, a szkepticizmusnak és a kételynek – a karikatúrája, aki ott áll szemben a tömegmédiá szörnyetegével, az élő képbe vetett vakhit és bizalom posztironikus rendszerével. A posztmodern irodalomhoz hasonlóan Cronkite saját elvei miatt válik idejétmúlttá, mert annyira kötődik az objektív tudósítás újságírói maximájához, hogy békésen tűri, ahogy az álszent politikusok olyan kérdésekre válaszoljanak, amelyeket ő fel sem tett.⁵⁴

Hill a gondolatmenetet végigköveti trumpi poszt-posztmodern vonatkozásáig: a politikusok „jobban beletanultak a televíziós médium manipulálásába, mint a televíziós szakma”,⁵⁵ mivel a személyiségük szórakoztató mivolta és ígéreteik egyszerű őszintesége kielégítőbb és jobban követhető, mint a Cronkite-hoz hasonló alakok által megkövetelt kifinomultság és kétely. Ezt az üzenetet egy populista republikánus kormányzó szerepeltetése támasztja alá a regény-

⁵² Faye nagybátyjai a nyugati világban immár szórakoztató szokássá vált módon merülnek el a hírcsatorna követésében: „a nagybácsik teljesen jelen vannak, és feszültek, és mintha a zsarukkal lennének vagy valami ilyesmi, és úgy gondolják [...] hogy ennél a pillanatnál talán életükben nem történt jobb. Mert ez itt a televízió jövője: a tiszta harci szenzáció.” Uo., 582–582.

⁵³ Uo., 595.

⁵⁴ Mert, mint Hill rámutat, ha Cronkite felfedné a politikus alattomoságát és ragaszkodna, hogy a feltett kérdésre válaszoljon, akkor még ő tűnne gorombának és tudatlannak: „Ha az ember túl sokat kukacoskodik egy politikussal, ő maga tűnik féregnek, márpedig Amerika nem azért választ csatornát, hogy férgeket nézzen rajta.” Uo., 587.

⁵⁵ Uo., 587.

ben. Az előválasztás során „egyfajta papos-cowboyos pátosz és anti-elitista populizmus”⁵⁶ segítségével szerez vezetést, kampányát pedig a „nyüzsgés” és „lendület”⁵⁷ szavakkal jellemzik. Amennyiben a *Végtelen tréfa* a szórakoztatás narkotikus menekvéssé válása elleni figyelmeztetés volt, úgy a *Nix* arra figyelmeztet, hogy a menekvés válik a valósággá.

És mi igaz? Mi hamis? Ha nem vette volna észre, a világ eléggé lemondott már arról a régi, felvilágosult gondolatról, hogy a megfigyelt adatokból össze kell illeszteni az igazságot. A valóság ehhez túl bonyolult és ijesztő. Sokkal könnyebb semmibe venni minden olyan adatot, ami nem illik bele a prekoncepcióba, és minden adatnak hinni [...] Ma a politikában fanatikusabbak, a vallásban vakbuzgóbbak, a gondolkodásban merevebbek, empátiára még képtelenebbek vagyunk, mint valaha. A világlátásunk totalizáló és törhetetlen. [...] Ezért senkit nem érdekelnek az olyan avított fogalmak, mint az igazság és a hazugság.⁵⁸

Hill populista politikusai tudatában vannak a posztironikus hitre irányuló wallace-i vágyak, és ezért a maguk szolgálatába állítják az őszinteséget, hogy megszerezzék az uralmat a narratíva felett, és a kétségbeesetten valamiben, *akármiben* hinni akaró emberekből kvázi-vallásos követőket toborozzanak maguknak. Tulajdonképpen a radikális populizmusnak ez az ága az, mely betölti a jelentés vákuumát, ami annyira aggasztotta Wallace-t, s amit annyira tökéletesen megtestesít Donald Trump valós alakja. George Saunders esszéje a *New Yorker*-ben a Trump-nagygyűlésekről rendre beszámol az evangéliumi buzgóságot átélő, tiszta odaadással éljenző és skandaló emberekről. Az már önmagában is ragályos, hogy a tömeg és önmaguk fontossága révén az emberek valami nagyobb dolog részének érzik magukat. „A vallási fanatizmus arckifejezése villan fel az egyik csendben maradó arcán”, írja Saunders, „aki a legfelül sokáig őrlött kérdésre végre megkapja azt a választ, amire már régóta vágyott.”⁵⁹ Ha a lehetetlenül bonyolult globalizált világ megértésével gondjaink támadnak, akkor Trump retorikája annak feleltethető meg, amikor Slothrop végre megszabadult, amikor nem elemzi a dolgokat tovább a *Súlyszivárványban*. A megtértek számára a gyűlések olyanok, mint a *Fehér zaj* naplementéje, és a populista üzenetekre fogékony agnosztikus jelenlévők úgy találják majd, mint az AA tagjai a *Végtelen tréfában*, hogy a hit a mozgalom rituáléiból és eljárásrendjéből is kialakulhat. Hogy megint csak Wallace-t idézzem: „Működik és kész, itt a vége, fuss el véle...”⁶⁰

Trump lenne a poszt-posztmodern politikus, akit az a vágy vezérel, hogy azt mondja, amit gondol, vagy lehetne az über-posztmodern színész, aki egyszerűen

⁵⁶ Uo., 15.

⁵⁷ Uo., 519.

⁵⁸ Uo., 664.

⁵⁹ George SAUNDERS, „Who Are All These Trump Supporters?”, *New Yorker* (11 Jul. 2016): n. p.

⁶⁰ WALLACE, *Végtelen tréfa*, 360.

felismeri a nép vágyát, de mindkét esetben az egész mozgalmat követőinek őszintesége vinné előre. A szakértők, a tények vagy az olyan fogalmak, mint a politikai korrektség, nem állnak többé útjába annak, hogy az emberek úgy éljenek, ahogy szeretnének, hogy hangot adjanak annak, hitük szerint mit jelent amerikaiak lenni. Ahhoz, hogy az irodalom szembeszállhasson ezzel az elképzeléssel, képesnek kell lennie az empátiára (az őszinteségnek köszönhetően) és az ellenszegülésre (az ironia révén), arra, hogy a populisták által terjesztett világnézetet megcáfolja, s közben szemügyre kell venni azt a feltételrendszert, mely hatásossá teszi a populizmus retorikáját. Hill a következőképpen ír Sebastianról a *Nix*-ben, aki bizonyos politikai ideológiák terjesztésére felesküdt összeesküvésbe keveredik, akárcsak Trump:

Őt ez izgatta: az üzenet, a narratíva. Mikor maga elé képzelte az egészet, úgy képzelte el, mint egy tojást, amit neki kell megtartania, védelmeznie, melegengetnie, becézgetnie és táplálnia, és ami hatalmas, tündérmesei méretekre nő, ha ő jól végzi a dolgát: jelzőfényként fog ragyogni és lebegni felettük.⁶¹

A komoly kortárs szerzőknek fel kell tudni törniük ezt a populista tojást, meg kell szüntetniük a mese varázsát, de meg kell vizsgálniuk a tojás sárgáját is, hogy megértsék eredetét és működését, s elsősorban azt, hogy a tündérmese miért hat oly sokakra.

Nathan Hill poszt-posztmodernizmusa végső soron ennek az egyensúlynak a következtében sikeres. A franzeni szereplői esettanulmányok anélkül vannak jelen, hogy visszahúzódna a Pynchonre vagy DeLillóra jellemző epikus látomásoktól. Hill nem követi Chabont és Saunderst a múlt nosztalgikus, eszképiista fantáziájának díszletei közé, de nem is tagadja el ennek a kortárs taktikának a súlyát és fontosságát. És ami a legfontosabb, hogy Hill elkötelezett Wallace őszinteségre irányuló vállalkozása mellett, miközben a kétely és az ironia teljes felfüggesztéséből adódó veszélyekre is figyelmeztet. A *Nix* folytonosan a kritika és a kétely, a megértés és az empátia köreit rója, és újra meg újra helyrebillenti arányukat, hogy egyik se kerekedjen felül a másikon végzetesen.

Úgy tűnik, a kortárs poszt-posztmodern próza ennek a kompromisszumnak a mentén működik; az alkotók az ironia és az őszinteség, a cinizmus és a hit egymással ellentétes pólusai között egyensúlyoznak. Minden szövegnek el kell helyeznie önmagát ezen a spektrumon, számolnia kell az ebből adódó kockázatokkal és azok morális hozadékaival, ami aztán meglehetősen megbonyolítja a poszt-posztmodern irodalmi és kulturális vállalkozását is. Az egyik vonulat a Chabon, Saunders és Whitehead nevével fémjelzett irányzat, melyet a múltba tekintő, a közösség büszkeségére számot tartó, nosztalgikus szövegek jellemeznek. Ez a vonulat azonban a jelennel való szembenézés eszképiista elutasítása-

⁶¹ HILL, *Nix*, 507.

ként,⁶² vagy akár a populista politikai mozgalom célkitűzéseit támogató, hazafias érzéseket felmutató, rózsaszín szemüvegen keresztül szemlélt múlt változataként is értelmezhető. Ehhez hasonlóan a Franzen nevével fémjelzett irányzat, mely ismét az egyénre összpontosít a társadalom helyett, saját nézőpontjának foglya marad, és olyan buzgón igyekszik megszabadulni a posztmodern eszközök használatától, hogy nem csupán lemond a neoliberais fogyasztói társadalom kritikájáról, de nem is képes azt rendesen ábrázolni.

Nathan Hill és az olyan poszt-posztmodern alkotók művei, mint amilyen Jennifer Egan, Rachel Kushner és Sergio De La Pava, nem is igazán a kérdések megválaszolására törekednek, hanem újra elkötelezik magukat az irónia és az őszinteség, a cinizmus és a hit párhuzamos használata és folyamatos megkérdőjelezése mellett. DeLillo, Pynchon, valamint a poszt-posztmodern alapító Wallace örökségének köszönhetően ez a taktika lehetővé teszi a kulturális posztmodern kívülállásának és cinizmusának folyamatos megkérdőjelezését, és egyben a posztironikus hitből származtatott formák és következményeik vizsgálatát. Hiszen míg végső soron a kései kapitalizmus (vagyis a posztmodern) társadalmá fennáll, addig Wallace követői folytatják az őszinte emberi kapcsolatokon keresztül a jelentés keresését. A kutatást azonban egyre inkább azoknak a veszélyeknek a tudata billenti egyensúlyba, melyet a globális társadalomban jelentkező politikai és ideológiai szélsőségekkel szemben a kétkedés és a ráció teljes felfüggesztése hordoz magában.

Így a kulturálisan és politikailag tudatos szerzők kétfrontos harcot folytatnak. Egyfelől szembeszállnak a létezésnek a politikusok és vállalatok által szajkózott, csábítóan egyszerű elképzeléseivel, és ellenállnak a romlásnak, mely az etikai felelősségüket teszi kockára. Másrészt igyekeznek megőrizni nem nihilista hitüket a jelentésben, de legalábbis annak lehetőségében. Ebben a küzdelemben szükség van az őszinteségre, hogy segítségével kérdőre vonjuk az iróniát, ahogyan az iróniára is, hogy rávilágíthassunk az őszinteség pontos természetére, annak etikai, ideológiai és társadalmi-politikai összetettségére.

(Jon DOYLE, „The changing face of post-postmodern fiction: Irony, sincerity, and populism”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59, 3. sz. [2018]: 259–270.)

Fordította: Sári B. László⁶³

⁶² Sacks a következőképpen zárja cikkének gondolatmenetét a *New Republic*-ban: „Az az irodalom, mely csábító, kitalált világok irányába menekül, azt kockáztatja, hogy komolytalanná válik egy olyan történeti pillanatban, amikor a legnagyobb szükség van a komolyságra.” SACKS, *They Could Be Heroes*, hozzáférés: 2018. 12. 01., <https://newrepublic.com/article/140954/nostalgic-fiction-booming-eggers-chabon-lethem>.

⁶³ A fordítás elkészítésekor Bolyai János Kutatói Ösztöndíjban részesültem. – A fordító megjegyzése.

EGYÉB HIVATKOZÁSOK

- BENEA, Diana. „Post-Postmodernist Sensibility in Thomas Pynchon’s Bleeding Edge.” *British and American Studies* 21 (2015): 143–151.
- CHABON, Michael. *Ragyog a Hold*. Fordította PÉK Zoltán. Budapest: 21. század Kiadó, 2017.
- FERRARO, Thomas J. „Whole Families Shopping at Night!”. In *New Essays on White Noise*, edited by Frank LENTRICCHIA, 15–38. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- FRANGIPANE, Nicholas. „Freeways and Fog: The Shift in Attitude between Postmodernism and Post-Postmodernism from the *Crying of Lot 49* to *Inherent Vice*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 57.5 (2016): 521–32.
- GREENWALD SMITH, Rachel. „Postmodernism and the Affective Turn”. *Twentieth Century Literature* 57.3–4 (2011): 423–446.
- MCLAUGHLIN, Robert L. „Post-Postmodern Discontent”. *Symploke* 12.1–2 (2004): 53–69.
- PYNCHON, Thomas. *Súlyszivárvány*. Fordította SZÉKY János. Budapest: Libri Könyvkiadó, 2009.
- PYNCHON, Thomas. *Vineland*. Columbus: Little, Brown and Company, 1990.
- SAUNDERS, George. *Lincoln in the Bardo*. New York: Random House, 2017.
- WALLACE, David Foster. *The Pale King*. Columbus: Little, Brown and Company, 2011.
- WAMPOLE, Christy. „How to Live Without Irony”. *Opinionator: The New York Times*, 2012.
- WHITEHEAD, Colson. *The Underground Railroad*. New York: Doubleday & McClure Company, 2016.