

ÁDÁM SZILAMÉR

# A VÉGTELEN TRÉFA AZ AMERIKAI METAMODERN PRÓZAIRODALMÁNAK KONTEXTUSÁBAN

■ Az elmúlt nagyjából húsz évben erőteljesen megfigyelhetők a posztmodern irodalmi hagyományok határozott elhagyására tett próbálkozások, ezzel egy időben pedig új megnevezések sora bukkant fel, melyek között nem könnyű eligazodni. Horváth Csaba *Megtalált szavak*<sup>1</sup> című kötetében, melyben a kortárs magyar irodalom jelenségeit vizsgálja, feltűnik az epimodern, a poszt-posztmodern, a surmoderne (modernitás feletti), a non-moderne, a transzmodern, illetve az off-modern is, mindezek mellett pedig elterjedt a metamodern használata. Láthatjuk tehát, hogy posztmodern már kifulladás látszik, legalábbis egyre inkább próbáljuk meghaladni, viszont az, hogy mi van utána, zavaros. Horváth Csaba elemzéseiben határozottan az epimodern mellett foglal állást, viszont a kötet kritikájában Schäffer Anett<sup>2</sup> kiemeli, hogy választása sok esetben önkényesnek tűnik, nincs kifejezetten megindokolva, hogy mi a különbség a poszt-posztmodern és az epimodern között, illetve némileg következetlenül használja hol egyik, hol másik definíciót.

David Foster Wallace a poszt-posztmodern meghatározást említi már egy 1993-as folyóirat-számban,<sup>3</sup> majd 1997-ben könyv formátumban is megjelent, amerikai televíziós kultúrát kritizáló nagyesszéjében, az *E unibus pluramban*,<sup>4</sup> kiemelve, hogy „néhány szerkesztő poszt-posztmodernnek, más kritikusok pedig hiperrealizmusnak hívják”.<sup>5</sup> Az esszéjében ugyanakkor ezt, az általa *alműfajként* megnevezett irányzatot



**Wallace a *Végteles tréfában* olyan karaktereket alkot meg, akik „hívökként” szembeszállnak a „hitetlen ironistákkal”...**

„képfikciónak” (fiction of image, később image-fiction) nevezi. Wallace úgy határozza meg a képfikciót, mint a hatvanas évek posztmodern irodalom és a popkultúra közötti kapcsolatainak további bonyolódását. Míg a korai posztmodern szerzők a popkulturális képekben referenciákat és szimbólumokat találtak, majd a hetvenes évekre a popkultúrához való fordulás a használatról az említésre változott, az új képfikció a popkultúra futóvendégként érkező mítoszait úgy használja, mintha az maga a világ lenne, melyben a fikciót „realitásként” képzeljük el. Vagyis Wallace szerint az új irányzat nem csupán használja vagy megemlíti a popkultúrát, hanem az a világot képezi. Ezt a váltást egyrészt azzal is indokolja, hogy a kilencvenes évek körül debütált fiatal írógeneráció számára (ide tartozik Wallace is) a televízió már eleve adottság, és míg az előző generációk világát nem alakította még olyan szervesen a tévé, az, hogy ők ebbe szocializálódtak, egy törést okozott az irodalomban is. (Ilyen szempontból érdekes lehet megvizsgálni a napjainkban történő generációváltást, azt is figyelembe véve, hogy a technikai fejlődés, így a generációváltás már nem ötvenévente jelentkezik, hanem gyakorlatilag az elmúlt harminc évben tízévente jelent meg a fiatalok számára meghatározó technológiai innováció, a számítógép, majd az internet és végül az okostelefonok elterjedésével.) Azt fontos megjegyezni, hogy Wallace popkultúra alatt főleg a nyolcvanas-kilencvenes években domináns amerikai televíziós kultúrát érti. Szerinte ennek az irányzatnak (képfikció, poszt-posztmodern) a korai reprezentánsaiként lehet hivatkozni Don DeLillo *Great Jones Street*, Robert Coover *The Public Burning* című műveire, illetve Max Apple novelláira. Wallace kiemeli, hogy ez az új képfikció nem csupán használja a tévékultúrát, hanem válasz is rá: az amerikaiak túlzott tévéfogyasztását vonja kritika alá. (Esszéjében Wallace megemlíti, hogy egy átlag amerikai napi hat órát tévézik.) Továbbá DFW víziója szerint a jövő irodalmi lázadói azok lehetnek majd, akik „furcsa ellenlázadók [...], akik hátat fordítanak az ironikus tekintetnek, akik gyermeki arcátlan-ságukban kedvelik és művelik az egyenes beszédet”.<sup>6</sup> Az esszéjében felvázolt nézeteit végül a *Végtelen tréfa* regényében dolgozza fel, melyben a tévékultúra által dominált világban súlyos függőségekkel küzdő karakterek tömegei között jelenik meg néhány ellenlázadó, akik az őszinteségbe, empátiába és az egyenes beszédbe menekülnek, miközben egy mindenkit megbénító film, a *Szórakoztatás* fenyegeti az amerikai társadalmat.

## Wallace viszonyulása a posztmodernhez

■ Wallace a *Végtelen tréfában*<sup>7</sup> olyan karaktereket alkot meg, akik „hívókként” szembeszállnak a „hitetlen ironistákkal”, annak érdekében, hogy „új szekuláris hitet [teremtsenek], specifikus tartalmakat (Isten, ima) nélküli vallási szótárt, melynek segítségével szembeszállhatnak a legyőzhetetlennek tűnő posztmodern állapottal”.<sup>8</sup> Doyle helyettesítő hitrendszerrel rendelkező szervezeteknek nevezi ezeket, melyeket a *Végtelen tréfában* az Ennet-ház Drog- és Alkoholrehabilitációs Ház képvisel. Az ideérkező szereplők különböző rituáléknak és szokásoknak kell hogy alávevessék magukat, amire általában „tizenkét lépéses programként” hivatkoznak. „Az Sz. e. 1990-es évek közepén, a csoportos önségítő mozgalmak csúcspontján az Egyesült Államokban körülbelül 600-ra becsülték az efféle, egymástól teljesen független, »lépéseken« alapuló közösségek számát, amelyek egytől egyig, még ha olykor eretnek vagy hanyag módon is, az Anonim Alkoholisták tizenkét lépéses programját tekintették mintának.”<sup>9</sup> Az Ennet-

házban a legfontosabb követelmény az őszinteség és a felelősségvállalás: „Egy ironizátor a bostoni AA-gyűlésen olyan, mint egy boszorkány a templomban. Iróniamentes zóna. Ugyanez áll a sunyi, képmutató, manipulatív álószinteségre. Őszinteség hátsó szándékkal: ez olyasmi, amit ezek a kemény, sokat látott figurák mind jól ismernek, és messziről kerülnek, mostanra mindnyájukba beleverték, hogy kapásból kiszúrják ugyanazokat a gyáván őszinte, ironikus öngazoló sáncokat, amiket nekik maguknak is ki kellett építeniük Odakint, az örökké világító neonflaska alatt.”<sup>10</sup> De mi a baj a posztmodernnel és az iróniával, hogy juttott Wallace arra az álláspontra, hogy a korábbi irodalmi eszközök a továbbiakban már nem relevánsak, illetve Wallace mellett milyen válaszok érkeztek a felmerülő poétikai problémákra?

Wallace legfőbb problémája a posztmodern kultúrával, hogy a kilencvenes évekre a televízió elkezdte használni a posztmodern elemeket, az abszurdot, az iróniát, a lázadást, a metanarrációt, ezeket az eszközöket pedig mind a fogyasztás szintjére züllesztette. Az *E Unibus Pluram* esszéjében kiemeli, hogy megjelentek a nyolcvanas évek vége felé olyan autóreklámok, amelyek gyakorlatilag semmilyen információval nem szolgáltak a bemutatott termékről, hanem az egész reklám egy önreflexióból állt, melyben az autót bemutató alak folyamatosan jelzi nekünk, tisztában van vele, hogy ez egy reklám, és más autós reklámokra utalva a műfajt parodizálja.

Egy interjújában Charlie Rose kérdésére, hogy mit jelent a posztmodern az irodalomban, így válaszol: „Ez egy nagyon hasznos, mindenre ráhúzható kifejezés, mert kimondod, és mindannyian bölcsen bólogatunk, mintha tudnánk, miről beszélünk... és közben nem... Miről beszélek, mikor a posztmodernről beszélek, talán a hatvanas évek posztznabokoviaiáról. Pynchonról, Barthelméről és Barthról... A kora hetvenes évek DeLillójáról és Cooverról.”<sup>11</sup> Tehát ahelyett, hogy megpróbálná a posztmodern irodalmat definiálni, Wallace kerüli az explicit kijelentéseket vagy általános megfigyeléseket, és valójában szkeptikus marad azzal szemben, hogy egyáltalán van-e koherens definíciója a posztmodern irodalomnak, és egy sor írótl említ, akik műveiben minden bizonnyal fellelhetők közös pontok. Viszont Wallace több helyen is megemlíti, hogy konkrétan a posztmodern iróniát vonja kritika alá. Szerinte a posztmodern irónia „a kalitkában éneklő madár hangja, aki megszerette a bezártságot”.<sup>12</sup> Az irónia szórakoztató, de teljesen negatív funkciót tölt be: destruktív és kritikus. És az irónia önmagában haszontalan, mikor valamit építeni próbálunk, ami lecserélhetné a képmutatást. „És amikor végigülsz egy 300 oldalas regényt, mely teljesen üres a trendi gúnyos fárasztással, nemcsak hogy üresnek érzed magad, hanem valahogy... elnyomottnak.”<sup>13</sup> A legfőbb probléma azonban az, hogy iróniával már nem lehet kritikusan viszonyulni a fennálló világrendhez – többek között a tévéhez sem –, hiszen a kapitalista realizmus önmagába fordította a kritikáját is. Hogyan lehetsz úgy kritikus a tévével, ha a reklámok a reklámokat parodizálják, vagy ha azzal a szlogennel hirdetik a Burger King-es hagymakarikákat, hogy „Sometimes You Gotta Break The Rules”, vagyis *Néha meg kell szegned a szabályokat*. Eszerint már a lázadás is lehetetlenné válik, hiszen a marketingesek a lázadást is a piac logikájába építették és brandesítették. Egyszerűbben szólva a tévéreklámok kritikája hatalmas üzletté vált a tévében. „Hogyan lehet a szavazás eltörlésére szavazni?” – teszi fel végezetül a költői kérdést Wallace.<sup>14</sup>

Wallace-nak ez a megfigyelése eszünkbe juttathatja Guy Debord *A spektákulum társadalmának* az első tételét, miszerint „Azoknak a társadalmaknak a tel-

jes élete, melyekben a modern termelési mód uralkodik, mint óriási spektakulumgyűjtemény jelenik meg.”<sup>15</sup> Tehát életünk teljes mértékben a piac logikájának hatása alá kerül, így tehát a rendszeren belüli kritika sem lehetséges, hiszen azonnal a rendszer építőelemévé válik. Viszont akkor felmerül a kérdés, hogy miként lehetséges a kritika. Wallace szerint erre az egyik út, ha reakcionistaává válik: a kortárs tévét és popkultúrát ördöginek kiáltja ki, és teljes mértékben visszanyúl a modernitás eszközeihez. Viszont szerinte ez nem járható, hiszen azok, akik már a tévéképernyő előtt nőttek fel, gyanakvóan tekintenek az ilyenfajta próbálkozásokra. Wallace nyilvánvalóan az ellenkező utat választja: regényének szerves építőelemévé válik a televízió, melyet azonban nem hagy reflektálatlanul, hanem bemutatja atomizáló, elidegenítő és függővé tévő hatása- it, és miközben a regény világában a debord-i értelemben vett spektakularitás uralkodik, felmutatja egy olyan élet lehetőségeit, mely felszabadíthat a végtelen negativitás, a spektakulum és a piac logikája alól. Wallace esszéjében ezt „pop-conscious postmodern fiction”-nek nevezi, vagyis olyan szépirodalomnak, mely tudatosítja a popkultúra hatásait, ez az irodalmi alműfaj pedig szerinte az akkor (kilencvenes évek eleji) negyven alatti fiatal amerikai szerzőkre jellemző.<sup>16</sup>

Esszéjének címében is a televízió, pontosabban a technikai fejlődés (amerikai) társadalomra tett romboló hatására utal, hiszen az *e unibus pluram* az USA jelmondatának, az *e pluribus unum*nak, vagyis a *sokból* egynek a fordítottja, magyarul *egyből sok*. A *Végtelen tréfa* világában ez többféle módon is megjelenik. Találkozhatunk az akadémia alagsorában magányosan füvező fiatallal vagy érzelmi kapcsolatot kialakítani képtelen szexfüggő sztársportholóval vagy akár a világtól önmagukat „esztétikai kihívásuk” miatt elfátyolozó önszűkítő csoporttal, a VÉDKÉvel, de a regény fő motívuma, a *Szórakoztatásként* hivatkozott *Végtelen tréfa* film is egy olyan filmként jelenik meg, melyet ha valaki megtekint, semmi másra nem vágyik tovább, csak hogy akár egy részletet is megnézhesen belőle.

Túl azon, hogy a popkultúra kiüresítette a posztmodern eszközöket, az íróni-ával több problémája is akad. A posztmodern arra sarkallja az olvasót, hogy a szöveget érzelmi távolságtartással kellene megközelíteni. Viszont ha van egy szakadék az írott szöveg és annak jelentése között, akkor szakadék van a regény karakterei és az olvasó között is, hiszen ha nem, az olvasó is a karakterekkel együtt az írónia célpontjává válik. Ez viszont teljes mértékben megakadályozza, hogy az olvasó a történet szereplőivel empatikus legyen, vagy azonosulni tudjon. Ahogy Michael Slote írja a *Moral Sentimentalism* című művében, az empátia „a morális univerzum cementje”.<sup>17</sup> Ez a filozófia pedig megmutatkozik Wallace iróniakritikájában is, hiszen a fent felsorolt problémákra véleményem szerint elsősorban Mario karakterén keresztül ad választ.

## Válasz(ok) a posztmodernre

■ De mielőtt konkrétan is bemutatnám Wallace iróniakritikáját, szeretném röviden bemutatni a posztmodernre érkezett válaszokat és ebben elhelyezni a *Végtelen tréfát*. André Ferenc és Horváth Benji a *Címtelen föld* című antológiakötet<sup>18</sup> bevezető tanulmányában<sup>19</sup> is rávilágítanak arra a már fentebb említett problémára, hogy a posztmodern utáni állapot leírására rengetegen tettek kísérletet, így születtek meg – a már említett megnevezések sorát mintegy kiegészítve – olyan elgondolások, mint a *remodern*, *automodern*, *hypermodern*, *digimodern*, *renewalism*, *stuckism*, *cosmodern*, *geomodern*, *altermodern* vagy a

*metamodern*. A tanulmány szerzői a metamodern mellett teszik le a voksukat, mivel ezt tartják a „legintegratívabbnak, mert nem csupán egy-egy adott művészeti ág, szövegtípus, politikai vagy esztétikai elköteleződés mentén igyekeznek definiálni jelen léttapasztalatunkat, hanem egyszerre nyújt művészeti, esztétikai, politikai és társadalmi jelenségek legfrissebb fejleményeire egyaránt érvényes magyarázatot”.<sup>20</sup>

A metamodern terminusát Van den Akker és Vermeulen 2010-es, *Notes on Metamodernism*<sup>21</sup> című vitaindító esszejükben vezetik be, és határozzák meg a következőképp: „tipikusan modern elköteleződés és jellegzetesen posztmodern eltávolodás közötti oszcilláció jellemzi. Ezt az érzelmi struktúrát metamodernizmusnak nevezzük. A görög–angol lexikon szerint a »meta« előtag olyan fogalmakra utal, mint a »vele« [with], »közötte« [between] és »túl« [beyond]. A »meta« ezen konnotációit ehhez hasonlóan, de nem véletlenszerűen alkalmazzuk. Azt állítjuk, hogy a metamodernizmust episztemológiailag a (poszt)modernizmussal, ontológiailag a (poszt)modernizmus között és történetileg pedig a (poszt)modernizmuson túl kell elhelyezni.”<sup>22</sup> A metamodern tehát nem próbálja meg-nem-történetnek nyilvánítani a posztmodern, épp ellenkezőleg: úgy nyúl a modernizmus eszközeihez, hogy közben teljes tudatában van a posztmodern fejleményeinek, így egyszerre válik cinikussá és őszintévé vagy naivvá és ironikussá. André és Horváth azonban kiemelik, hogy bár a posztmodern kritika alá vonta az abszolút igazságot vagy a teljes megismerést, ennek tudatában a metamodern megpróbál valami általános érvényességet találni.

Ugyanakkor többen is kiemelik – köztük a metamodernizmus-fogalom megalkotói, illetve az André–Horváth szerzőpáros, de Jon Doyle is kiemelten foglalkozik vele –, hogy a metamodernizmus, pontosabban azok a kulturális változások, melyeket metamodernnek nevezhetünk, nem kínálnak megoldást a posztmodern problémákra. Jon Doyle szerint az a fajta posztironizmus, mely által mindenki azt mondja ki, amit valóban gondol, illetve azt komolyan is gondolja, azzal a kockázattal jár, hogy a posztironikus társadalmakat megosztja a populizmus. Tehát Doyle szerint a reflektálatlan új-őszinteség olyan teljesen ellentétes jelenségeket hoz felszínre, mint az ellentétes politikai oldalak radikalizálódása, az álhírek, a posztigazság vagy éppenséggel az ökotudatosság, a kisebbségjogi kérdések felerősödése vagy a poszt-antropocentrikus gondolkodás. „A metamodernizmus ugyanannyira egy érzelmi struktúra, amely a posztmodernből fakad, illetve reagál rá, mint amennyire egy kulturális logika, amely összhangban van a globális kapitalizmus mai stádiumával. Mint ilyen, produktív ellentmondások, forrongó feszültségek, ideológiai képződmények és – őszintén szólva – ijesztő fejlemények (például a xenofób populizmus elleni hatékony fellépésre való képtelenségünk) szövik át.”<sup>23</sup> Ennek fényében szeretném tehát elhelyezni az 1990-ben megjelent *Végtelen tréfát*, figyelembe véve, hogy a wallace-i posztmodernkritikán kívül milyen egyéb válaszok érkeztek DFW kortársai felől, hiszen a poszt-posztmodern mozgalom nem egységes, törekvésekben a posztmodernről való elmozdulás vélhető közös pontnak.

Sok szerző utal Doyle Sam Sack megfigyeléseire, a múlt felé fordulásban látja a megoldást, melyre szerintük a rengeteg példa közül Michael Chabon, Colson Whitehead és George Saunders példái a legreprezentatívabbak. Ám Sack szigorú kritika alá vonja a történelmi regény műfaja felé forduló írókat, mondván: „az Amerika múltjáról elmesélt, jó hangulatot árasztó történeteik révén ők is bedőltek annak a leegyszerűsítő retorikának, mely a kortárs amerikai politikát jellem-

zi, miszerint »tegyük naggyá újra Amerikát«.<sup>24</sup> Doyle megfigyelése szerint ezek a szerzők a jelen Amerika fragmentáltságára hazájuk múltbéli nagyságának felidézésével válaszolnak, olyan hősi karakterek megalkotása által, mint a majdnem szentként ábrázolt Lincoln elnök, a második világháborús katonai hősök vagy a szökött rabszolgák.

Egy másik stratégiaként értelmezhető Jonathan Franzen alkotásmódja, aki a nagyobb hatókörű problémáktól a személyes ügyek felé fordul. Bár regényei a kortárs Amerikában játszódnak, és főbb művei közül egy, a *Javítások* íródott még csak az internet forradalma előtti korszakban, a későbbi, *Szabadság*, illetve a *Tisztaság* sem vesz tudomást a digitális forradalomról vagy a szórakoztatóipar mindent letaglózó erejéről. Doyle szerint az „efféle epikus meghatározottságok figyelmen kívül hagyása a kortárs regényben éppolyan reduktívnek tűnik, mint a történeti regény jóleső nosztalgiára való hajlama”.<sup>25</sup> Sári B. László ugyanakkor az amerikai poszt-posztmodern irodalomról írt tanulmányában kiemeli, hogy Wallace és Franzen poétikája, pontosabban posztmodernkritikája sok esetben érintkezik: „a posztmodern elitirodalom csúcsra járatásával párhuzamosan a technikai médiumok kisajátították a posztmodern beszédmód legfontosabb trópusaként értett iróniát (Wallace), s azt a konzervatív értékek szolgálatába állították (Wallace), ellehetetlenítve ezzel annak kritikai funkcióját (Wallace és Franzen), s így a posztmodern irónia (Wallace) és az elektronikus média (Franzen) az érzelmek kinyilvánításának kerékkötőjévé válik”.<sup>26</sup> 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-ből „valami totalitárius mellékszöngét? Hogy azt ne mondjam, amerikaiatlanságot? Úgy tiltanak meg egy alapvető doktrinális kérdést, hogy doktrínát hoznak a kérdés ellen.”<sup>27</sup> Day jelenléte a regényben az AA retorikai ellenpontjaként megváltoztatja Wallace állásfoglalását, aki nem didaktikus tanítónaként, hanem kemény retorikai kérdések, a poszt-posztmodern szerzők által megvizsgálandó dilemmák, az előrehaladás 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.<sup>28</sup>

Doyle szerint a Van den Akker és Vermeulen-féle metamodernizmus esztétikájába a legjobban Jennifer Egan, Sergio De La Pava, Rachel Kushner művei, illetve Zadie Smith korai regénye, a *Fehér fogak* tartoznak bele – bár utóbbiról elmarasztaló kritikák is jelennek meg, melyek szerint Smith „képtelen kellő morális súllyal rendelkező, emberi elbeszélést teremteni”<sup>29</sup> –, melyek kritikusan állnak mind az iróniához, mind pedig az őszinteséghez, így oszcillálva a kettő között. Doyle szerint ezt a vonulatot – és így a wallace-i hagyományt – Nathan Hill *Nix* című regénye folytatja a legsikeresebben. Ebben a regényében Nathan igyekszik feltérképezni a kortárs amerikai kultúrát, miközben viaskodik az iróniával, viszont igyekszik elkerülni a nosztalgiába fordulást.

Már ebből is látszik, hogy a kilencvenes évek amerikai irodalmában gyakorlatilag minden szerző másként képzelte el a posztmodernnel való leszámolást. A fentieket röviden még csak a Jonathan Safran Foer és Michael Chabon által képviselt stratégiával egészíteném ki, akik mind a történelmi múlttal, mind a posztmodern örökséggel szembe akarnak nézni, ezt pedig a posztmodern historiográfiai metafikció újragondolásával teszik. Chabon, majd később Foer is „az

amerikai zsidó irodalmi hagyományokban gyökerező humort ötvözi a posztmodern szövegalkotási eljárások játékoságával, s mindehhez végtelenen komoly témákat társít: a történeti elbeszélés, a trauma és az emlékezés égető kérdéseit”.<sup>30</sup>

Említhetném a továbbiakban Vollman, Whitehead stb. próbálkozásait is, viszont jelen írás kereteit már igencsak feszegetnék, erre vonatkozólag pedig rendkívül informatív a *Helikon* folyóirat 2018-as *Próza a posztmodern (próza) után* alcímet viselő száma, mely nemcsak az amerikai, hanem az európai folyamatokra is kitékint, azokat részletesen és elmélyedve mutatja be. Viszont ahhoz, hogy kontextusba helyezhessük Wallace regényét, illetve a wallace-i posztmodern írói kritikát, szükségesnek tartottam tömören kitérni kortársaira.

## Wallace kierkegaard-i iróniakritikája

■ A továbbiakban röviden Wallace viszonyulását szeretném bemutatni az iróniához, illetve kapcsolódását Kierkegaard filozófiájához. Allard Den Dulk tanulmányában<sup>31</sup> Wallace és Kierkegaard iróniakritikáját veti össze egymással. Megállapítja, hogy Wallace nagyban osztja Kierkegaard kritikáját, amit öt állítás mentén elemez: 1. kritikájukban az irónia nemcsak nyelvi jelenséggént jelenik meg, hanem mint életszemlélet, életmód. 2. egyetértenek abban, hogy az iróniának kezdetben lehet felszabadító hatása, viszont 3. amikor az irónia permanensé válik, akkor válik problematikussá: ezt Kierkegaard „esztétikus” világszemléletnek nevezi (ld. Kierkegaard esztétikai létstádiumát); 4. az üres, céltalan irónia alól nem lehet felszabadulni az irónia ironizálásával, vagyis metairóniával, illetve 5. az irónia alóli felszabadulás csak (Kierkegaard szavaival) „ugrással” (leap) lehetséges, amit azzal érünk el, hogy „etikusan” a szabadságot választjuk, illetve szabadság iránti felelősségvállalással formát és értelmet adunk életünknek.

Ők nem utasítják el az irónia minden formáját, pontosabban csak az ironikus attitűdöt utasítják el. Tehát Wallace sem úgy kritizálja az iróniát, hogy az ironikus megszólalás minden formáját elveti, hanem az ironikus életfelfogást kritizálja.<sup>32</sup> A függő hozzáállást a regény úgy jeleníti meg, mint ami a teljes kultúrára jellemző: számos egyén az életét az irónián keresztül éli meg. Vagyis a regény megannyi függőséggel küzdő szereplője Allard szerint az esztétikai stádiumban él, tehát nem vállalnak felelősséget az életükért, a függőséggel összekötött ironikus hozzáállásuk pedig nem több, mint menekülőút.

A *Végtelen tréfa* világában ez az ironikus attitűd elsősorban a függőségeken keresztül jelenik meg. A függő ember a világ és saját problémái elől a különböző szerek bódulatába menekül. De az ironikus attitűd más típusaival is találkozunk: Allard elemzésében kitér arra, hogy a VÉDKÉ (Valószínűtlenül és Éktelelenül Deformált Külleműek Egyesülete) fátylai a világtól való ironikus eltávolodást jelképezik. A fátyol egyrészt konkrétan egy határ, másrészt pedig viszont épphogy a szégyenérzetükre mutat rá, de ugyanakkor el is rejti a szégyenüket, mások által elérhetetlenné teszik azt.

Wallace iróniára adott válaszát a regényben két karakter képviseli erőteljesen. A súlyos drogfüggő, Gately, aki szembenéz önmagával, és a tiszta életet választja, illetve Mario, a halmozottan fogyatékos középső testvér, aki elutasítja a VÉDKÉ-hez való csatlakozást, képes (meg)hallgatni, rendkívül empatikus, miközben folyton az „igazi” dolgokat keresi: „az Ennet-ház, ahol az igazgató is fogyatékkal él, és csináltatott akadálymentesített rámpát, és nappal már kétszer is behívta Mariót egy koffeinmentes Millennium Fizzyre, és Mariónak tetszik a

hely: tele van emberekkel és zsvajjal, egyik bútoron sincs nejlön védőhuzat, viszont senki nem néz furán a másakra, nem tesz megjegyzést a másik fogyatékoságára, és az igazgatónő kedves mindenkivel, és az emberek sírnak egymás előtt. Bent olyan a szag, mint egy hamutartóban, de Mario mindkétszer jól érezte magát az Ennetben, mert igazi volt; sírnak, zsvajognak, boldogabbak akarnak lenni az emberek, és egyszer olyat is látott, hogy valaki őszinte arccal kimondta, hogy Isten, és senki se nézett rá furán, senki se nézett el, és utána se mosolyogtak úgy, mint amikor tudod, hogy belül igazából aggódnak.”<sup>33</sup>

A metamodern próza kísérleteit tehát úgy írnám le röviden, mint valami új-fajta igazságkeresést, amelyik ugyanakkor nem teljesen fordul el a posztmodern gyanakvásától. Szenvedélyesen keresnünk kell a valódi érzelmeket, emberi (és állati) kapcsolódásokat, ahogy Mario keresi inszomniás sétái alkalmával, de képtelennel kell az igazságkeresést meglövelő populista hatalmi manipulációhoz viszonyulnunk.

### ■ JEGYZETEK

1. Horváth Csaba: *Megtalált szavak*. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, Bp., 2018.
2. Schäffer Anett: *Elveszett és megtalált szavak?* Literatura 2019/3.
3. David Foster Wallace: *E Unibus Pluram*. The Review of Contemporary Fiction 1993. Nyár (A továbbiakban: Wallace 1993)
4. David Foster Wallace: *E Unibus Pluram*. In: *Uő: A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Back Bay Books, New York City, 1997.
5. Wallace 1993. 171. (saját fordítás)
6. Wallace 1993. Idézi Jon Doyle: *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: ironia, őszinteség és populizmus*. (Ford. Sári B. László) Helikon Irodalom- és kultúratudományi szemle 2018/3. 284. (A továbbiakban: Doyle 2018)
7. David Foster Wallace: *Végtelen tréfa*. (Ford. Sipos Balázs – Kemény Lili) Jelenkor, Bp, 2018. (A továbbiakban: Wallace 2018)
8. Lee Konstantinou: *Cool Characters*. Harvard University Press, Cambridge, 2016. Idézi Doyle 2018. 285.
9. Wallace 2018. 1012.
10. Uo. 379.
11. Az interjú teljes anyaga elérhető Charlie Rose honlapján: <https://charlirose.com/videos/15361> (letöltve 2021. 04. 23.)
12. Wallace 1993. 183.
13. Uo.
14. Uo.
15. Guy Debord: *A spektákulum társadalma*. Balassi, Bp., 2006. 5.
16. Wallace 1993. 171.
17. Michale Slot: *Moral Sentimentalism*, Oxford University Press, Oxford, 2010. 13.
18. André Ferenc – Horváth Benji (szerk.): *Cimtelen föld – fiatal erdélyi metamodern líra*. Erdélyi Híradó Kiadó – Fiatal Írók Szövetsége, Kvár-Bp., 2020.
19. André Ferenc – Horváth Benji: *Metamodernizmus az erdélyi fiatal lírában*. *Helikon 2020 18*. Online: <https://www.helikon.ro/metamodernizmus-az-erdelyi-fiatal-liraban/> (letöltve 2021. 04. 23.)
20. Uo.
21. Robin van den Akker – Timotheus Vermeulen: *Notes on Metamodernism*. In: David Rudrum – Nicholas Stavris (eds.): *Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*. Bloomsbury, London, 2015.
22. Uo, 310.
23. Van den Akker – Vermeulen: *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Rowman & Littlefield, London, 2017.
24. Doyle 2018. 292.
25. Uo. 293.
26. Sári B. László: *A posztmodern után*. Helikon Irodalom- és kultúratudományi szemle 2018/3. 255.
27. Wallace 2018. 1020.
28. Doyle 2018. 291.
29. Uo. 296.
30. Sári B.: i. m. 259.
31. Allard Den Dulk: *Beyond Endless „Aesthetic” Irony: A Comparison of the Irony Critique of Soren Kierkegaard and David Foster Wallace’s „Infinite Jest”*, In: *Studies in the Novel 44. évf., 3. sz., 2012. 325–45*. Online: <http://www.jstor.org/stable/23406576>. letöltve 2021. 04. 23.
32. „*Infinite Jest* primarily deals with »irony as a position« through the portrayal of the life-view of the novel’s many addicted characters, for whom irony is inextricably tied up with addiction, as an escape from responsibility and from their problems.” Uő. 329.
33. Wallace 2018. 606.