

# Vizuális kultúra és szórakoztatás

DAVID FOSTER WALLACE: *VÉGTELEN TRÉFA*

„A szórakoztatás létezik. [...] Odakint van valahol, működik. A gyönyör által fejlhaló opciója létezik”  
[David Foster Wallace: *Végtelen tréfa*]

## Bevezető gondolatok

David Foster Wallace *Végtelen tréfa* (*Infinite Jest*)<sup>1</sup> című műve/szövege<sup>2</sup> sztereografikus írást<sup>3</sup> alkalmazó polifón,<sup>4</sup> de-, illetve multilineáris<sup>5</sup> regény; nyomtatott szöveggént megjelenő hipertext, monstrum, könyvszörnyeteg: „embert próbáló olvasmány”. Az 1996-os regény profetikus potenciáljának megfelelően vált „kaotikus korunk katalógusá[vá]”.<sup>6</sup> Wallace regénye elszakítja egymástól a szórakozni (vagy értelmezni) vágyó olvasót és a túlbeszélő szerzőt. A kritika Wallace-ban Thomas Pynchon popsztár ivadékát vagy éppen John Barth és Robert Coover posztmodern tanítványát látta.<sup>7</sup>

A *Végtelen tréfa* enciklopédikus struktúrája a posztmodern korai szakaszára reflektál, melyet William Caddis *The Recognitions* és JR, Don DeLillo *Underworld*, vagy éppen Thomas Pynchon *Súlyszívárvány* munkái fémjeleznek.

Többszintű narratívája hihetetlenül gazdag, időnként már-már áttekinthetetlen mértékben szerteágazó, komplexnek tűnik, azonban tudatos megalkotottsága, megszerkesztettsége révén kompakt és koherens. Az elbeszélői pozíciót, perspektívát, továbbá magát az elbeszélő személyét is rendre váltogatja,<sup>8</sup> különböző szociokulturális regiszterekben tartózkodó megszólalásmódokat, stilisztikai jellemvonásokat alkalmazva.<sup>9</sup> Több száz szereplőt mozgat, időben kibomló, át- és átalakuló hálózatos

- 1 David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, New York, 1996, magyarul: David Foster Wallace, *Végtelen tréfa*, ford. Kemény Lili – Sipos Balázs, Jelenkor, Pécs, 2018. Tanulmányunkban a magyar fordításból idézünk és ennek az oldalszámait adjuk meg.
- 2 Roland Barthes, *A műtől a szöveg felé*, ford. Kovács Sándor = Uő., *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Osiris, Budapest, 1996, 67–74.; George P. Landow, *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?*, ford. Ivacs Ágnes = *Hypertext + Multimédia*, szerk. Sugár János, Artpool, Budapest, 1996, 23–46; Szűts Zoltán, *A világháló metaforái*, Osiris, Budapest, 2013.
- 3 Z. Varga Zoltán, *Bizonyos értelemben irodalom. Roland Barthes kései írásairól*, Jelenkor, 1998/2., 207–209.
- 4 Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba – Hetesi István – Horváth Géza, Osiris, Budapest, 2001; S. Horváth Géza, *Dosztojevszkij polifonikus regénye. Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe I–II. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*, Kroó Katalin, Bölcsész Konzorcium, Budapest, 2006, 541–564.
- 5 Beke Ottó, *E-mail és (multi)linearitás*, Tanulmányok, 2014/1., 109–123.
- 6 Jolsvai Júlia, *Kaotikus korunk katalógusa*, Könyvhét, 2018/4., 18.
- 7 Stephen J. Burn, *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader's Guide*, Bloomsbury Publishing, London, 2012.
- 8 Thomka Beáta, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Kijarat, Budapest, 2001.
- 9 Simon de Bourcier, 'They all sound like David Foster Wallace': Syntax and Narrative in *Infinite Jest*, *Brief Interviews with Hideous Men, Oblivion and The Pale King*. Orbit: A Journal of American Literature, 2017/1., 1–30.

– analóg hipertextuális – narratív kapcsolatrendszerbe rendezve őket, és jelentős részüket aprólékosan be is mutatja, jellemzi. Eközben Wallace-t „a szereplők belső lelki történései, kapcsolataik mikrodinamikája érdeklik elsősorban”.<sup>10</sup> A terjedelmes, közel négyszáz, szintén irodalmi igényességgel, tudatosan megalkotott és egyben változatosságot tükröző jegyzettel kiegészített [fő]szöveg grafikai képe, elrendezettsége, tipográfiai megoldáskészlete szintén plurális, továbbá informatív értékkel bír. Regény- és nyelvi világa tekintetében egyaránt hibrid fikcióként jelenik meg.<sup>11</sup> A lábjegyzet jegyzetei tovább növelik a késztetést, hogy az értelmezés során a szöveget hipertextként értelmezzük. Az irodalomtudomány használja a nyomtatott hipertext fogalmát is, melyre tökéletes példa Milorad Pavić *Kazár szótára*, mely azt a benyomást kelti, mintha eredetileg számítógépen írt hiperszöveg ügyes papírváltozata lenne.<sup>12</sup> Wallace regénye két dimenzióban is enciklopédikus. Az egyik dimenzió a terjedelmi, a másik a jegyzeteinek rendszere. Szemben például Farkas Péter online *Gólemével*,<sup>13</sup> melyet a kaotikusság és a megfejtés, befogadás minden kísérletének történő ellenállás jellemez, a *Végtelen tréfa* nagy erőfeszítések árán megfejthető, hipertextuális természete elviselhető. A jegyzetek ugyanis csak egy további szintig ágaznak el, és olvasásuk itt véget ér, nem vezetnek vissza az olvasót, hogy végtelen ciklusok foglyaként keresse a nem létező befogadási stratégiát.

A *Végtelen tréfa* néha különböző nyelveken szólal meg,<sup>14</sup> közülük a kanadai, illetve egészen pontosan a québeci francia nyelvváltozat bír kitüntetett jelentőséggel, különböző [szub]kulturális regiszterekbe tartozó megszólalás- és írásmódokat, elemeket/kódokat elegyít, továbbá ábrákat, akkurátus számításokat, képleteket, rajzokat, vázlatos illusztrációkat is beépít a szövegbe. Mindennek, továbbá intertextuális kapcsolódásainak, tematikus és prózapoétikai előképeinek, narratív jellegzetességeinek megfelelően szokás az X-generáció *Ulysseseként*<sup>15</sup> tekinteni rá.<sup>16</sup> „A gigantikus joyce-i mikroszkóp”<sup>17</sup> lép működésbe Wallace regényében.

A szöveg intertextuális természete önmaga is üzenet. Habár a *Végtelen tréfa* 1996-os megjelenésekor az online média és kommunikációs platformok elterjedése és hatása még csekély volt, Wallace mégis már utal a kódolási lehetőségek eddig ismeretlen tárházát kínáló hálózatosságra. A hálózati kommunikációban használt nagybetűs részek egyszerre utalhatnak kiabálásra, sokkal valószínűbb azonban, hogy a gépiesen vagy gépek által kreált szöveg mását képzik le. A hálózatos narratív kapcsolatrendszerbe illeszkedik az intertextusként vendégeskedő e-mailek és metaadatok jelenléte is.

10 Sári B. László, *A posztmodern után. A kortárs amerikai irodalom dilemmái*, Helikon, 2018/3., 255.

11 Daniel Grassian, *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*, McFarland, London, 2003.

12 Milosevits Péter, *Biblia, trükkregény, hiperszöveg*, Vigilia, 2003/1., 20.

13 <https://interment.de/golem/>

14 Jacques Derrida, *A másik egynyelvűsége: avagy az eredetprotézis*, ford. Csordás Gábor – Orbán Jolán – Boros János, Jelenkor, Pécs, 2005, 18–19.

15 James Joyce, *Ulysses*, ford. Szentkuthy Miklós, átdolg. Gula Marianna – Kappanyos András – Kiss Gábor Zoltán – Szolláth Dávid, Európa, Budapest, 2012; Timothy Jacobs, *The Brothers Incandenza: Translating Ideology in Fyodor Dostoevsky's The Brothers Karamazov and David Foster Wallace's Infinite Jest*, Texas Studies in Literature and Language, 2007/3., 265–292.

16 Vö. Dan Simmons, *Ílion*, ford. Huszár András, Agave, Budapest, 2015; Dan Simmons, *Olümposz I-II*, ford. Huszár András – Farkas Veronika, Agave, Budapest, 2017.

17 Milan Kundera, *Függöny*, ford. Réz Pál, Európa, Budapest, 2008, 113.

A történet középpontjában egy amerikai férfi, dr. James Incadenza által forgatott, ám kiadatlan, illetve hivatalos keretek között, nyilvánosan soha be nem mutatott [803., 954.] *Végtelen tréfa* [V. vagy VI.] című, szó szerint „halálosan szórakoztató” [802.] filmalkotás áll, ami rejtélyes körülmények között, sokszorosított szamizdat [564.] formájában egyre több személyhez jut el. Ez a „halálosan lebilincselő Szórakoztatás” [565.]<sup>18</sup> kohéziós tematikai erőként funkcionálva tartja össze a regény hihetetlenül bonyolult narratíváját, számos cselekményszálát.

A nézők, vagyis akik gyanútlanul meglepetik a „végzetesen rabul ejtő Szórakoztatást” [564.], vagy akár csak beletekintenek a felvételbe, az átélt esztétikai hatástól, a szem, illetve a látvány halálos gyönyörétől [327.] bénultan egész további életükben másra sem vágnak, csak hogy újra és újra láthassák azt.<sup>19</sup> Szükség esetén testi integritásukat, épségüket, egészségüket, sőt, szélsőséges kísérleti körülmények között tulajdon testrészeiket is feláldozzák, mérhetetlen testi fájdalmat élve ezáltal át, az újbóli meglepetés eksztatikus élményéért [741–742.], míg végül belehalnak a szórakozásba.<sup>20</sup> Kritikusai szerint a televízió célja, hogy gyönyörködtető látványosságot prezentáljon, mivel az emberek ősidők óta mozgó képeket szerettek nézni.<sup>21</sup> A televízió világa már nem a rend, a jelentés és az értelem talaján nyugszik.

Az írók szerint a szöveg ritkán biztosít ilyen mértékű esztétikai élményt vagy visz véghez ekkora pusztítást. Umberto Eco *A rózsza neve* című regényében a mérgezett oldalak korlátozott pusztítást visznek végbe. Ezzel szemben a gyilkos képernyő motívuma emlékezetes formában jelenik meg a filmművészetben, elég csak a *Kör* eredeti, 1998-es japán verziójára utalni. Wallace gyilkos képernyője tehát illeszkedik egy sorba. A televízióképernyő általában véve is másképp viselkedik, mint a könyv oldalai. „Az episztemológiai bizonyosságok forrása a televízió és nem a nyomtatott szöveg. A nyomtatott információk világa valamiféle »reziduális episztemológiaként« még jelen van, és ezt a jelenlétet valamennyire támogatják az újságok, magazinok és a számítógép – azonban ezek is egyre nagyobb mértékben vesznek fel televízióképernyő-formát”.<sup>22</sup>

Az ügygel megbízott hivatalos személyek titkosszolgálati módszereket alkalmazva igyekeznek a filmalkotás mesterkópiáját az időközben tragikus körülmények között elhunyt rendező kiterjedt kapcsolatrendszerének feltérképezése által felkutatni. A történet elején húsz fölötti [94] áldozatról tudnak, számuk azonban a másolatok feltartóztathatatlanak tűnő disztribúciója következtében, terrorista szálát sejtetve a háttérben, egyre csak nő. Ők „a szórakoztatás áldozatai”.<sup>23</sup> „Az érintettek [...] elkülöní-

18 Vö. Zelena András, *Veszteségkommunikáció az újmédia színterein*, Médiakutató, 2017/1., 139–147.

19 Vö. Murakami Haruki, *Hallgasd a szél dalát! – Flipper, 1973*, ford. Mayer Ingrid, Geopen, Budapest, 2016, 131–132.

20 Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin, New York, 2005.

21 Uo.

22 Komenczi Bertalan, *Az információtörténelmi gondolkodás kezdetei. A Torontói iskola információtörténelmi iskolák = Információtörténelem*, szerk. Nádasi András, EKF, Eger, 2001, 45.

23 Robert L. McLaughlin, *A forradalom után. Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században*, ford. Sári B. László, Helikon, 2018/3., 273,

tón vannak. Engedelmesek és szobatiszták, csak épp üresek, mint akiket valami mély, hüllőagyi szinten lobotomizáltak. [...] Az érintettek életének értelmezési tartománya annyira beszűkült, hogy semmiféle azon kívül eső tevékenység vagy kapcsolat nem képes megragadni az érdeklődésüket. Egy járványügyi diagnoszta szavaival élve jelenleg durván egy molylepkéével megegyező mentális/spirituális energiamennyiségből gazdálkodnak.” [563–564.]

A regényvilágot különböző [tömeg]tájékoztató, kommunikációs és szórakoztató eszközök, „új elektronikus ördögösségek”<sup>24</sup> határozzák meg. Közülük a teleputerek (rövidítve a TP-k) és a patronok bírnak kitüntetett jelentőséggel. Az előbbieket médiatartalmakat tesznek elérhetővé, leggyakrabban láthatóvá; a TP-k lényegében a '90-es évek high-tech tévékészülékeinek továbbfejlesztett és hordozhatóvá, mobilissá tett változatai [150.], amelyek személyközi kapcsolatfelvétel és kommunikáció, továbbá egyéb információnyújtás céljaira is használhatók.<sup>25</sup> Ily módon a különböző funkciókat, illetve szolgáltatásokat egyaránt integráló „abszolút eszköz”<sup>26</sup> prototípusai. Az utóbbiak, vagyis a patronok médiatartalmakat tárolnak.<sup>27</sup> A regény említ a hordozókon tárolt tartalmakat megkülönböztetendő film- [24.], szórakoztató- [30.], hírösszefoglaló- [40.], oktató- [51.], üdvözlő- [67.], videó- és rövid- [159.], meccs- [182.], pornópatronokat [215.]. Feltűnnek továbbá reklám- [226.], művész- [242.], doku- [324.], valódi és álhír-összefoglaló, valamint híradópatronok [411.]. A felsorolás érthetővé teszi, hogy a regényvilágban élő személyek rendre „atomizált egyedüllét[be]”<sup>28</sup> süllyednek, ugyanis „nagyon sokat néznek személyre szabott képernyőket függönyök mögött, az otthon ábrándos ismerőségében. A személyes spektálás lebegős nullterének világa. Vadonatúj ezredfordulós korszak [...] [t]otális szabadság, magánélet, választék.” [636.] Ily módon működik a „szófákon ülő szemgolyókat célzó szórakoztatóipar” [636.]. A patronok ideája egyfajta mechanikus leképezése a televíziós tartalmak tárolásának, és nem áll távol Vannevar Bush, az internet atyja 1945-ös elképzelésétől, mely a Memex gép gondolatát alkotta meg. Bush ideája a kornak megfelelően elég mechanikus volt, a Memexet egyfajta gépiesített, analóg lejátszóeszközként képzelte el, mely mikrofilmek segítségével vetítette az asztalra a tartalmakat.<sup>29</sup> A halálosan szórakoztató, vizuális gyönyört nyújtó Szórakoztatás „a végzetes-eksztatikus halálpatron” [242.]. Kiadatlan, illetve szamizdat jellege titokzatosságát erősíti. Mindennek következtében okkal áll „nézhetetlen underground szórakoztatópatron” [563.] hírében.

A szövegben ábrázolt technikai berendezések a regényvilág mediális struktúrájának konstituálása szempontjából alapvetőek. Azon túl, hogy a regény rendre reflektál is működésmódjukra, a társadalomra, közösségre, illetve az emberi pszichére

24 Umberto Eco, *Már nem átlátszó a képernyő*, ford. Szénási Ferenc = *Képkorszak. Szöveggyűjtemény a mozgóképkultúra és médiaismeret oktatásához*, szerk. Gelencsér Gábor – Hartai László, Korona, Budapest, 2004, 304.

25 Vö. Aldous Huxley, *Szép új világ*, ford. Szentmihályi Szabó Péter, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1982; Postman *i. m.*; Yuval Noah Harari, *21 lecke a 21. századra*, ford. Torma Péter, Animus, Budapest, 2018, 221.; Beke Ottó, *Hol vagy, [video]telefon, tapi és képesség?* Tanulmányok, 2013/1., 121–132.

26 Maurizio Ferraris, *Hol vagy? A mobiltelefon ontológiája*, ford. Gál Judit, Európa, Budapest, 2008, 99, 125.

27 Philip Sayers, *Representing Entertainment[s] in Infinite Jest*, *Studies in the Novel*, 2012/3., 346–363.

28 McLaughlin, *i. m.*; Jonathan Franzen, *Why Bother? = Uő., How to Be Alone*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002, 70.

29 Vannevar Bush, *As We May Think*, *Atlantic Monthly*, 1945/július, 101–108.

gyakorolt hatásaikra és használatuk messzemenő következményeire, a történet középontjában álló szamizdat Szórakoztatás, vagyis maga a *Végtelen tréfa* is csak általuk bukkanhat fel újra és újra a narratívában. A halálos Szórakoztatás ugyanis patronok másolása révén terjed, és teleputerek jelenítik, játsszák azt le a szereplők számára.

Akárcsak William Gibson,<sup>30</sup> Wallace is elmossa a határvonalat a biológiai, technológiai, természetes, mesterséges és az emberi fogalmak között, miközben az egyén és a függőséget okozó videótartalmak jövőben szinte felbonthatatlan szimbiózisáról ír.

### *Az addikció hálójában*

A regény nagyszámú szereplője kábítószerfüggő, illetve alkoholista. Ők a James Incadenza által alapított Enfield Teniszakadémia közelében működő Ennet Drog- és Alkoholrehabilitációs Ház lakói, kezeltei. Fontos szerepet töltenek be továbbá az általuk is látogatott Anonim Alkoholisták [AA] rendszeres, terápiás jellegű gyűlései, amelyek népesebb csoportokat mozgósítanak. A regényben feltűnnek továbbá tévésorozat-függők és egyéb addikciókban, illetve az azokkal szorosan összefüggő kényszerbetegségekben, továbbá tévképzetekben szenvedő személyek is. Lényegében róluk, áttételesen pedig magáról a függőségről szól a regény. A különböző típusú és eredetű addikciók mikronarratívái és leírásai hálózakk be és tartják össze a *Végtelen tréfa* szövegét. A regény az addikciót a „szöveg mestertrópusává”<sup>31</sup> téve, a szamizdat Szórakoztatás és a mögötte meghúzódó patológikus hatásmechanizmus jelentőségét domborítja ki, miközben a vizuális kultúra és a szórakoztatás addiktív cselekvési és pszichés mintázatokat eredményező összekapcsolódásainak veszélyeire hívja fel a figyelmet. A *Végtelen tréfa* „a szórakoztatás narkotikus menekvéssé válása elleni figyelmeztetés”.<sup>32</sup>

A technikai kontextusnak a regényvilág és a narratíva szempontjából egyaránt megnyilvánuló, fentebb tárgyalt konstitutív szerepe következtében a techno-addikció válik kiemelkedő jelentőségűvé. A technikai úton és közegben létrehozott mágikus hatású látvány ágyaz meg számára. Nem véletlen, hogy a halálosan szórakoztató szamizdat alkotás rendezője optikából szerzett tudományos fokozatot [67.]. A regény profetikus potenciálját éppen az erősíti, hogy a közvetített mozgóképek világát a függőség narratívájába helyezi, és annak technikai extrapolációját, jelentőségének fokozódását hangsúlyozza: „A mágia iránti bizalom a kísérletező tudomány megjelenésével sem foszlott szerte, az ok-okozati egyidejűség ábrándja ettől fogva ugyanis technikai kérdéssé vált. Manapság a technikától lehet mindent és azonnal megkapni”.<sup>33</sup>

A techno-addikció a médiatartalmak kényszeres használatában és a kulturális fear of missing out<sup>34</sup> formájában egyaránt kifejezésre jut. A techno-addikció világában az emberi elme folyamatosan arra kényszerül, hogy kövesse az új tartalmakat,

30 William Gibson, *Neuromancer*, Grafton, London, 1984.

31 Sári, *A posztmodern*, 256.

32 Jon Doyle, *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*, ford. Sári B. László, Helikon, 2018/3., 298.

33 Umberto Eco, *Pape Satan. Hírek egy folyékony társadalomból*, ford. Barna Imre, Európa, Budapest, 2018. 153; vö. Dieter Mersch, *Medialitás és ábrázolhatatlanság. Bevezetés egy „negatív” médiaelméletbe [részlet]*, ford. Sándorfi Edina, Filológiai Közöny, 2004/3–4., 176; Reinhold Esterbauer, *Isten a cybertérben*, ford. Mesés Péter, Vigilia, 2003/1., 2–11.

34 Mark–Hope Milyavskaya – Richard Nora–Koestner, *Fear of missing out: prevalence, dynamics, and consequences of experiencing FOMO*, Motivation & Emotion, 2018, 725–737.

a ránehezedő információs folyamat, miközben megjelenik egy új kihívás, a félelem attól, hogy lemarad vagy kimarad a habzsolásból. Ez utóbbi jelenség eklatáns leírását tartalmazza a következő részlet:

A patronok gombnyomásra becsusszantak a tárból, majd rovarszerűen percegve és zümmögve feltöltődtek a meghajtóra, és ő mindegyikbe belenézett. De a TP-vel sem tudta elterelni a figyelmét, mert egyik szórákkoztatópatron mellett sem bírt pár másodpercnél tovább megmaradni. Amint kiderült, mi van egy-egy patronon, iszonyúan beszorongott, hogy mi van, ha a többi patronon még sokkal-sokkal szórákkoztatóbb dolgok vannak, amikről így lemarad. Persze tudta, hogy bőven lesz még ideje kiélvezni az összes patronot, ahogy az eszével azt is tudta, hogy teljesen értelmetlen megvonási pánikot éreznie amiatt, hogy lemarad valamiről. [30.]

A zümmögés, a percegés élőlényre jellemző tulajdonsággal ruhazza fel a technológiát, akárcsak David Cronenberg az *Existenz* című filmjében megálmodott eszközeit. A techno-addikció végső stádiumát a regényben a halálos, tovább már nem fokozható Szórákkoztatás, a mozgókép formájában megjelenített „kollektív imaginárius”,<sup>35</sup> gyötrő szimulákrum,<sup>36</sup> illetve spektakulum<sup>37</sup> felfüggeszthetetlen szemlélése jelenti.<sup>38</sup>

Az emlékezetkultúra válságát, illetve a poszt-mnemotechnikai tünetegyüttest kifejezésre juttató irodalmi hagyomány<sup>39</sup> szoros kapcsolatban áll a techno-addikció wallace-i leírásaival. A techno-addikció egyben lemondás is az emberségünkről. Gibson *Johnny Mnemonic*jának címszereplője például „két lábon járó számítógép. Memóriája – sok más cyberhőshöz hasonlóan – a komputer analógiájára működik: elmenthető, törölhető, átprogramozható, túlterhelhető, másolható. 2021-ben abból él, hogy az információt az agyában szállítja, vagyis mnemonikus futárként működik. Hogy tevékenységét minél sikeresebben végezhesse, vagyis, hogy elegendő helyet nyerjen a memóriájában, feláldozza azt, ami leginkább emberré teszi, az emlékeit, a hosszú távú memóriáját.”<sup>40</sup> Joggal merül fel tehát a kérdés, hogy mi teszi az embert emberré, és hol van a határvonal közte és a gép között. A mai tudomány már meghaladta ezt a problémát, a mesterséges ugyanis az emberi intelligencia helyettesítőjeként jelenik meg, és ilyen formában az emlékek biológiai és mechanikus [digitális] tárolása nem különbözik. A digitális adatfeldolgozás és emlékezetkultúra, „a globális információs hálózatok teljesen átformálják az ember szimbolikus környezetét.”<sup>41</sup>

35 Aleida Assmann, *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai*, ford. Görföl Balázs = *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Kijárat, Budapest, 2009, 157.

36 Jean Baudrillard, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. Gángó Gábor = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor s. k. – Odorics Ferenc, Ictus–JATE, Szeged, 1996, 161–193.

37 Guy Debord, *A spektakulum társadalma*, ford. Erhardt Miklós, Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám, Budapest, 2006.

38 Feldmár András, *Álom és valóság*, HVG, Budapest, 2018.

39 Brooks Landon, *Nem az, ami volt: memóriatúlcsordulás a digitális narratívákban*, ford. Elekes Dóra, Prae, 2001/1–2., 29–38.; Beke Ottó – Samu János, „Végtelen fény-, hang- és kapcsolatóceán”. *A digitális ismeretszerzés és felejtés irodalmi előképei*. Tanulmányok, 2017/1., 113–135.

40 Hungler Tímea, *Cyber-memória. Vírus az emlékezetben*, Filmvilág, 2003/3., 26–27.

41 Komenczi Bertalan, *Elektronikus tanulási környezetek kutatásai*, EKF, Eger, 2013, 29.

A vizuális gyönyör állapotát, illetve az egyre súlyosbodó függőséget előidéző, ellenállhatatlan erejű médiatartalmak<sup>42</sup> – a nézőkre gyakorolt jellegzetesen intenzív hatásmechanizmusuk által – beszűkítik, majd pedig megszüntetik a szabad tartalomválasztás lehetőségét, illetve annak a döntésnek a mérlegelését, hogy a befogadó megnyisson-e egy-egy hordozót, hiszen az potenciálisan bármikor veszélyesnek, romboló hatásúnak, illetve addiktívnak bizonyulhat. Elérhetővé tételük az idő előrehaladtával, miként erre a *Végtelen tréfa* története is figyelmeztet, kötelező érvényűvé, megsemmisítő erejűvé válik; domináns szerepre tesznek szert a médiatérben, és a választási lehetőségek formájában megnyilvánuló, fentebb említett totális szabadságot [636.] a tartalombefogadás és -előállítás tekintetében egyaránt hatályon kívül helyezik, de legalábbis erodálják. Mindez pedig egy olyan médiatérben zajlik, amelyben a befogadók – a közeg használatát jellemző, a Wallace-regény által profetikus erővel vizionált<sup>43</sup> participatív jellegénél fogva – „interakciójuk révén már maguk kontrollálják, hogy milyen tartalmakat akarnak elérni.”<sup>44</sup> A *Végtelen tréfa* arra figyelmeztet, hogy a szórakoztató berendezések penetrációja következtében a „toleráns hedonizmus”<sup>45</sup> kötelező érvényűvé, dominánssá válik.<sup>46</sup>

A regény különlegessége és hatása annak is betudható, hogy a lineáris szerkezetű regények a tudat elemző képességeit erősítik, ezzel szemben a hypertextualitás nem az elemző, hanem a kreatív és felfedező képességeket erősíti. David Foster Wallace *Végtelen tréfa* című regényének illetően, a vizuális kultúra és a szórakoztatás többszintű kapcsolatrendszerére összpontosító, az addikció dimenzióját kidomborító értelmezésének célja nem a technofóbia vagy pedig a populáris médiatartalmakkal és platformokkal, esetleg magával a digitális világgal szembeni, gyakran jelentkező ellenállás, esetenkénti averzió erősítése, hanem a médiakritikus hozzáállás intenzívebbé tétele.

A *Végtelen tréfa* előtt publikált *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* című esszéjében<sup>47</sup> Wallace az ötvenes évek Amerikájának a televízióhoz kapcsolódó ambivalens viszonyáról ír. Szerinte a televíziós műsorok önmaguk paródiájává váltak, és saját határaikat dramatizálják. Azáltal, hogy fanyarul arra biztatja a nézőt, hogy fogyasszon sok testi táplálékot és tartalmat a képernyőn, a televízió a posztmodern elemeivel él [abszurd vagy éppen lázadás], miközben spektakulumot és fogyasztást kínál neki.<sup>48</sup>

42 Deirdre Barrett, *Supernormal Stimuli in the Media = Internet, film, news, gossip: an evolutionary psychology perspective on the media*, szerk. J. H. Barkow, Oxford University Press, Oxford, 2015; Soós Eszter Petronella, *Dopamin a gyakorlatban: ahol biológia, üzlet és politika összeér*, Szabad Piac, 2020/1., 130–135.; Daniel Z. Lieberman – Michael E. Long, *The Molecule of More: How a Single Chemical in Your Brain Drives Love, Sex, and Creativity – and Will Determine the Fate of the Human Race*, BenBella Books, Dallas, 2018.

43 Ronald Bogue, *Deleuze and Guattari and the Future of Politics: Science Fiction, Protocols and the People to Come*. Deleuze Studies, 2011, 77–97.

44 Szűts, i. m., 213.

45 Slavoj Žižek, *Megteheted*, ford. Váradi Péter, 2000, 2006/7–8., 3–9.; illetve Slavoj Žižek, *Egyszer mint tragédia, másszor mint bohózat. Szeptember 11. tragédiájától a pénzügyi összeomlás bohózatáig*, ford. Bartha Eszter – Koltai Mihály Bence, Eszmélet, 2009/tél, 49.

46 Byung-Chul Han, *A kiégés társadalma*, ford. Miklódy Dóra – Simon-Szabó Ágnes, Typotex, Budapest, 2019.

47 David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, Review of Contemporary Fiction 1993/2. 151–194.

48 Burn, i. m.