

Sári B. László

A közepe

JENNIFER EGAN ÚJABB PRÓZÁJÁRÓL

Kétség sem férhet ahhoz, hogy Jennifer Egan a 2010-es évek egyik legfontosabb kortárs amerikai prózaírója. Erről nem csupán szövegeinek fogadtatása, de díjai és az írói szervezetekben betöltött pozíciói is tanúskodnak. A magyarul *Az elszúrt idő nyomában* címmel megjelent szövege karrierjének derekán Nemzeti Könyvdíjat ért (nem mellesleg Franzen *Szabadságát* maga mögé utasítva);¹ a 2017-es *Manhattan Beachet* egyértelműen pozitívan fogadta a kritika;² a magyarul egyelőre nem elérhető, *Az elszúrt idő nyomában* szórványos történeteit folytató *The Candy House* pedig nem csupán elismerést váltott ki,³ de vele kapcsolatban felröppent az amerikai irodalmi siker legkétésebb elismerését jelző hír is: az előzménnyel együtt tv-sorozatot készítenek belőle. A siker szinte tankönyvi példája mellett azonban fontos megemlíteni, hogy elérésében szerepet játszott Egan szövegeinek kísérleti jellege, melyet a posztmodern formai játékosságából jórészt kiábrándult amerikai irodalmi élet az utóbbi időben csak igen ritkán – és akkor sem ellentmondásoktól mentesen – tüntet ki figyelmével és elismerésével. Egan fentebb említett három szövege ugyanis annak a folyamatos műfaji és stiláris irányváltásnak a jegyében született, mely általában is jellemzi a szerző pályáját, mindamellett persze, hogy az életmű egyes alapmotívumai – így az emberi kapcsolatok kudarcainak színrevitele, a külföldön tett utazások személyiségre gyakorolt hatásainak feltárása, a technikai és technológiai környezet átalakulásának és ezekkel összefüggésben a tapasztalat autenticitásának kérdései – állandó és visszatérő témái elbeszéléseinek. Az alábbiakban Egan utolsó három szövegének elemzése révén ennek a sikernek az okait kutatom: azt, hogy, ahogyan írásom címe is jelzi, miképp őrizi Egan prózája kísérleti jellege ellenére is központi helyét a kortárs amerikai próza rendszerén belül a 2010-es évek eleje óta. Kiegészítés kíván ez lenni a poszt-posztmodern próza leírására kísérletet tévő könyvemhez,⁴ s nem csupán azért, mert kritikusaim egyike némileg jogosan hívta fel a figyelmet a női szerzők hiányára,⁵ hanem mert Egan szövegeinek vizsgálata egy további, könyvemben alulértékelt, s éppen csak említésre méltatott fejleményre irányítja rá a kritikai figyelmet a poszt-posztmodern próza alakzatai kapcsán. Ez a fejlemény pedig – legalábbis a felszínen – a műfaji kódokhoz fűződő új típusú viszonyban keresendő, olyannyira, hogy bizonyos

1 Jennifer Egan, *Az elszúrt idő nyomában*, ford. Simon Márton, második, javított kiadás, Jelenkor, Budapest, 2019. Illetve: Jonathan Franzen, *Szabadság*, ford. Bart István, Európa, Budapest, 2012.

Ennek hírét meglehetősen ellentmondásosan táalalta a korabeli szaksajtó, mely nem Egan sikerét, hanem Franzen bukását emelte ki. Ez a siker annyira meglepte a kritikát, hogy a szakirodalom tulajdonképpen innen datálja Egan kései sikereit. Nem véletlen, hogy Alexander Moran is ezzel kezdi Eganról szóló monográfiájának első fejezetét. Lásd: Alexander Moran, *Understanding Jennifer Egan*, University of South Carolina Press, Columbia, 2021, 1–2.

2 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, ford. Simon Márton, Jelenkor, Budapest, 2021.

3 Jennifer Egan, *The Candy House*, Scribner, New York, 2022.

4 Sári B. László, *Mi jön a posztmodernre? Válogatás a posztmodern utáni amerikai fikciós prózára*, Balassi, Budapest, 2021.

5 Lásd: Balajthy Ágnes, *Mi jön a fehér, középosztálybeli férfiakra?*, Jelenkor 2022/2., 258–265.

szerzők Egan kapcsán is „műfaji fordulatról” beszélnek.⁶ Ennek a fordulatnak a közelebbi meghatározása lesz ennek az írásnak a célja is.

Érvelésem során az irodalmi mező jellemzésére tett három kísérletet hívok segítségül. A Robert Rebein által használt „topikalitás”, a Mark McGurl által leírt „auto-poézis” rendszerének meghatározó elemei, illetve Michael Dango kritikai értékelése a fogyasztás különböző mintázatait mozgósító „reparatív” stratégiákról abban lesznek segítségemre, hogy bemutassam, hogyan háromszögelhetők Egan prózájának a siker szempontjából fontos megkülönböztető jegyei, melyek egyúttal a „műfaji fordulat” szempontjából is meghatározónak tekinthetők.

A közepébe

Mit is jelent tehát pontosan, hogy Egan prózája a kortárs amerikai próza mezőjének „közepén” található? Már csak az évente megjelenő címek számából adódóan lehetetlen teljes áttekintést adni magáról a mezőről, melynek a körülhatárolása, az azt kitevő anyag sűrűségének a meghatározása is elemi mennyiségi problémákba ütközik. A történeti korpuszok esetében adódó, nagyobb szövegegyüttesnél alkalmazott digitális bölcsészeti eszközök, így a távoli olvasás⁷ lehetősége sem adott, hiszen az adatbázis létrehozásához szükséges elérhetőséget a szerzői jog és az üzleti érdek kortárs összefonódásai lehetetlenítik el. Másképp kell hát megközelítenünk a kérdést, hogyan is néz ki a korpusz domborzati térképe, a szövegek pozícióját, egymáshoz való viszonyát, beszédmódját, illetve az azok lehetséges értelmezéseit meghatározó nyelvi konstrukciókat tekintetbe véve. Robert Rebein 2001-ben megjelent kötete ugyan még a kilencvenes évek amerikai prózájának izolált jelenségeit egymásra épülő tanulmányokban tárgyaló történeti összefoglaló kíván lenni, mégis hasonló kérdések mozgatják. Ráadásul vállalkozása a kortárs folyamatok megragadására meglehetősen népszerűnek bizonyult: a könyv változatlan formában jelent meg újra 2009-ben,⁸ ami, ha nem is egyedülálló a kortárs irodalmi tendenciákról szóló szövegek esetében, mégis jelzi vállalkozása sikerét. Rebein érvelése alapos, és így nem nélkülözi az irodalomtörténeti önreflexiót: a szerző tisztában van a korszakfogalmak exkluzivitásával, ahogyan azok – miként a posztmodern állapot és a posztmodern mint esztétikai minőség fogalmi érintkezése, helyenként keveredése is jelzi – képesek nem csupán bizonyos szövegszerű sajátosságok kiemelésére, különböző szerzők, művészeti és irodalmi törekvések hasonlóságainak megragadására, de egyben háttérbe szorítják és elrejtik a hatókörükön kívül eső alkotókat, műveket és folyamatokat.⁹ Rebein ráadásul dinamizálja is történeti áttekintését, amikor megkülönbözteti az evolúciós és revolúciós irodalomtörténeti narratívákat, vagyis azt, hogy az átalakulás történetét egyszer többé-kevésbé radikális szakításként, máskor két, egymáshoz sok szálon kapcsolódó esztétikai gyakorlat átmeneteként írjuk le.¹⁰ Arra a kérdésre, hogy mi jön a posztmo-

6 Lásd: Adam Kelly, *Jennifer Egan, New Sincerity, and the Genre Turn in Contemporary Fiction*, *Contemporary Women's Writing* 2021/2., 151–170.

7 Lásd: Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso, New York & London, 2013.

8 Robert Rebein, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists. American Fiction After Postmodernism*, University of Kentucky Press, Lexington, 2009.

9 *Uo.*, 6–9.

10 *Uo.*, 1, 11, 16.

dern irodalom (vagy még inkább a posztmodern irodalma) után, Rebein a látszat ellenére evolúciós választ ad. Ebből az irodalomtörténeti felfogásból adódnak főbb megállapításai is, melyek a következőképpen foglalhatók össze. Újra felbukkannak a fősodorban a realizmus különböző formái,¹¹ s még a tipikusan posztmodern hatásokra (például az intertextuális utalásokra) építő szövegek esetében is háttérbe szorul a posztmodern szövegek hangvételét, megszólalásmódját, helyenként szerkezetét is alapvetően meghatározó ironia.¹² Az előbbi tendencia érzékelése megbízhatónak bizonyul: az ezredforduló után sorozatosan jellenek meg a posztmodern prózapoétikákat is magukba olvasztó nagyrealista regényre hajazó szövegek Jonathan Franzen újabb műveiben (az Egan regénye által maga mögé utasított *Szabadságtól* datálhatóan), illetve Garth Risk Hallberg (*Ég a város*) vagy Nathan Hill (*Nix*) jóvoltából.¹³ A realizmus fősodorban való jelenlétét és a posztmodern kitérővel a hozzá való visszatérést jelzi Franzen esszéje is a „nehezen olvasható” regényekről.¹⁴ Az „iróniátlanításra” is találni példát, a Rebein által emlegetett Jane Smiley esetében, de idesorolhatók a Colson Whitehead nyomán „poszt-faji” korszakban alkotó kisebbségi szerzők egyes munkái, akár annak ellenére is, hogy ők maguk helyenként elutasítják a korszak megnevezését.¹⁵ A Magyarországon is ismert szerzők közül itt elsősorban természetesen Colson Whitehead „realista” irányultságú szövegeire (elsősorban *A föld alatti vasút* és *A Nickel-fiúk* című regényekre),¹⁶ illetve Jesmyn Wardnak a mágiikus realizmus felől a realizmus irányába elmozduló munkáira kell gondolnunk (mint amilyen a *Hallgasd a holtak énekét!* vagy *A csontok megmaradnak*; Ward az, aki megkérdőjelezi – némileg félreértve – a „poszt-faji” kitétel).¹⁷ A posztmodernnel és a minimalizmussal szemben meglehetősen averzióval viseltető Rebein számára a minimalizmus végzetét a kulturális divatok fősodrába való bekerülés, a „white trash”, a fehér alsó-középosztállyal kapcsolatba hozható esztétika divatos, középosztálybeli kisajátítása jelenti (mint ahogyan az megjelent a 2000-es évek legnagyobb irodalmi botrányában, JT. Leroy esetében, de ahogyan az már a *Harcosok klubja* [1997] esetében is megfigyelhető volt).¹⁸ A posztmodern sorsa ellenben az eljelentéktelenedés, mely leginkább abban nyilvánul meg, hogy még az olyan evidensen posztmodern szerzők műveiben is inkább az etnikai jelleg kerül előtérbe, mint DeLillo. Ez lenne

11 Uo., 9, 17–21.

12 Uo., 172.

13 Franzen *I. m.*; Mark Hallberg, *Ég a város*, ford. Bart István, Európa, Budapest, 2015; Nathan Hill, *Nix*, ford. Mesterházi Mónika, Jelenkor, Budapest, 2018.

14 Jonathan Franzen, *Mr. Difficult, avagy a nehezen olvasható regények problémája*, ford. Sári B. László, Jelenkor 2017/7–8., 822–836.

15 A „poszt-faji” terminus értelmezéséről lásd: Ramón Saldivar, *Historical Fantasy, Speculative Realism, and Posttrace Aesthetic in Contemporary American Fiction*, *American Literary History* 2011/2., 547–599. Saldivar esszéje előre is jelzi a „poszt-faji” próza mozgását, mely egyes szerzők esetében ellentétes irányú az amerikai kortárs próza fősodrában általam jelezni kívánt mozgásával. Jól szemlélteti ezt Colson Whitehead munkássága, aki a műfaji szövegek irodalmi igényű átgondolása felől érkezik a kortársi realizmusok fősodrába.

16 Colson Whitehead, *A föld alatti vasút*, ford. Gy. Horváth László, 21. Század Kiadó, Budapest, 2017; Colson Whitehead, *A Nickel-fiúk*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2019.

17 Jesmyn Ward, *A csontok megmaradnak*, ford. Toderó Andrea, 21. Század Kiadó, Budapest, 2021; Jesmyn Ward, *Hallgasd a holtak énekét!*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2018.

18 Ezekről lásd: Sári B. László, „Joe csikorgó fogsora vagyok”. *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2014, 136–138, 72–88.

Rebein *Underworld*-olvasatának legfőbb tézise: az olasz-amerikai munkásosztály történetébe való beágyazottság fontosabb a hidegháborús nagyregényben, mint a nagyívű forma ironikus mivolta [a hidegháború történetének egy hazafutásba történő belevetítése].¹⁹ Ezekből a megállapításokból következik Rebein legfontosabb észrevétele is a kortárs szövegek „topikalitásáról”. Ez az elképzelés egyfajta felhatalmazást jelent: valahonnan [egy adott régióból és régióról], illetve valakiként [az identitáspolitikai térképen behatárolt pozícióból] írni, másfelől viszont a kortárs próza időbeliségére, aktualitására, tudatosan kortárs mivoltára, s ekként időbeli behatároltságára [és tegyük hozzá: korlátoltságára] vonatkozik.²⁰

Rebein irodalomtörténeti narratívájának ugyanazok a gyengeségei, mint amik az erősségei. Egyrészt láthatóvá teszi a kulturális fősodorban háttérbe szorult, és a kortárs amerikai próza jelenében fontossá váló jelenségeket, így a fősodron kívül teljesen soha oda nem hagyott realizmus előretörését, a beágyazottságot a lokálisan meghatározott kortárs földrajzi, kulturális és politikai diskurzusokban, ám ezzel egyben el is tünteti a posztmodern és a minimalista próza történetéből adódó formai kérdéseket, melyek ott kísértének a kortárs realizmus szövegeiben, és sajátos fénytörésbe állítják ezen szövegek „topikalitását” is. Ebben a kontextusban Egannak a tízes évektől kezdődően publikált szövegei a „posztmodern” játékoságnak és a regényforma minimalista novelláskötetekre jellemző szerkesztési elvének a visszatérését jelzik, és ez már önmagában is egyfajta irodalomtörténeti ingamozgásként írható le. Ez a megállapítás elsősorban *Az elszúrt idő nyomában* és a nosztalgia csábításának szirénéneket megszólaltató *The Candy House* című szövegekre vonatkozhat, ám – mint azt bizonyítani igyekszem majd – bizonyos megkötésekkel a látszólag konzervatívabb elbeszélői megszólalásmódot működtető *Manhattan Beach* című, „historicista” regényre²¹ is alkalmazható. Egan regényének topikalitását meghatározni ebben a keretben nem egyszerű feladat, hiszen a posztmodern poétika és a töredékes minimalista szerkesztésmód játékba hozásával éppen a topikalitás alapelemeit bizonytalanítja el: a regionalitást, az identitást és az időbeliséget. Legfontosabb szereplői elhagyják az Egyesült Államok területét, identitásnarratívájuk meghatározó eseményei is általában külföldön zajlanak, a regények szerkesztésmódja pedig ha nem is bontja fel olyan látványosan a történetvilág tér-idő szerkezetét, mint a kilencvenes évek meghatározó nagyprózai alkotása, a *Végtelen tréfa*,²² mégis szerkezeténél fogva relativizálja

19 Rebein, *I. m.*, 173–178.

20 *Uo.*, 165.

21 A terminust George Hutchinson regényről írott kritikája nyomán használom, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a fiktív történeti elemet szerepeltető regény [a II. világháború alatt nem működtek nők nehézbúvárként] számos műfaji, intertextuális utalással építi fel cselekményét, s a szereplők olvasmányai is jelentős szerepet játszanak történetük alakulásában. Ennek talán legfontosabb példája az apa alakja, aki a regény mottóját kölcsönző *Moby Dick* cselekményét idézve járja meg a tengert és építi újra saját férfiszerépét, családjához [egyáltalán: a család elképzeléséhez] és lányához fűződő kapcsolatát. Lásd: George Hutchinson, *A historicist novel*, PMLA 2019/2., 391–397.

22 A *Végtelen tréfa* szereplőinek egymást keresztül-kasul szelő, a nyelvi formájuk révén egymáshoz mégis kapcsolódó történetei ugyanis a nemzetállami kereteket áthágó, Kanadát, USA-t és Mexikót magába foglaló szuperállam [„The Great Concavity”, a magyarban „Nagy Konkavitás”; mégis inkább „Nagy Homorúság”) keretei között zajlanak, ahol az idő múlását sem egy közös történeti eseménytől eredeztetett évszám jelzi, hanem az évet „szponzoráló” fogyasztási termék nevének változása. Lásd: David Foster Wallace, *Végtelen tréfa*, ford. Kemény Lili – Sipos Balázs, Jelenkor, Budapest, 2018.

az intradiegetikus időpillanatok kapcsolatait, s egyben felteszi azoknak a történeti, „extradiegetikus” időhöz fűződő viszonyának a kérdését is.

Ennek az Egan szövegei esetében elbeszélői nézőpontok bonyolult hálózatát eredményező írásmódnak az a következménye, hogy annak meghatározása, hogy maga a szöveg honnan, kinek a nevében, kiért beszél – vagyis milyen identitáspolitikai pozíciót is rendelhetnénk a szerzőhöz –, nyilvánvaló nehézségekbe ütközik még akkor is, ha maguk a szövegek felvetik ennek a pozíciónak a kérdését. Az egyik legszemléletesebb példája ennek a problémának nem is a posztmodern elbeszéléstechnikákat és minimalista történetszerkesztést alkalmazó két kötetből, *Az elszúrt idő nyomában* és a *The Candy House* című művekből származik, hanem a szerző élettörténetének időbeli határain kívüli világot megidéző *Manhattan Beach* női és etnikai tapasztalatokat megidéző epizódjaiból.

Egyfelől Anne Kerrigan első szexuális tapasztalatainak leírására, másrészt pedig későbbi szeretőjének, az apja eltűnéséért felelős gengszternek, Dexter Stylesnak a halálára kell itt utaljak. Kortárs mércével mérve mindkét epizód a második világháborúról szóló történeti narratívák határmezsgyéjén helyezkedik el. Igaz ugyan, hogy a megváltozott gazdasági és politikai helyzetnek megfelelően a nők társadalmi szerepeivel kapcsolatos elvárások átalakultak: belépésük a munkaerőpiacra, a korábban elképzelhetetlen állások betöltése és munkák végzése mellett nagyobb szexuális szabadságot és szabadosságot élvezhettek, melynek természetesen mindjárt meg is teremtődött a politikai-ideológiai ellensúlya, és a háború végeztével és a hidegháború beköszöntével jól érzékelhető társadalmi nyomás nehezedett rájuk, hogy visszatérjenek hagyományos szerepeikhez.²³ Hasonló kettős mozgás zajlott le történetileg az etnikai integráció és asszimiláció tekintetében is: míg egyes európai nemzetiségek elvesztették „jelölt” mivoltukat, addig a háborús ellenfelek esetében az etnikai markerek fokozottan hozzájárultak a kirekesztés gyakorlatához.²⁴ Egan ebben az átmeneti pillanatban helyezi el Anna első szexuális kalandját Leonnal, és a második generációs olasz bevándorló Dexternek a halálakor átélt epifániáját saját amerikaivá válásának belátásáról. Mindkét esetben fontos a tapasztalat határpillanata: Anna első szexuális élményét, annak a tapasztalatlanságból a tapasztalatba tartó mivoltából fakadó erőszakát a szöveg a beleegyezés leírásával oldja:

Ahogy a fiú mozgatni kezdte a kezét, Anna kíváncsisága, hogy mi is ez, kételemek nélküli tudásba fordult át – és akaratba. A fiú váratlanul megremegett, mintha elektromos vezetékhez ért volna. Aztán az oldalára fordult abban a hitben, hogy itt a vége. De tévedett, mert bármi volt is, ami kettőjük közt dolgozni kezdett, már Annát is magával ragadta. Megfogta a fiú kezét, a szoknyája redői közé szorította, és addig mozgatta a meleg ujjakat, amíg el nem árasztották a nyers gyönyör hullámai.²⁵

23 Erről lásd: Elaine Tyler May, *Rosie the Riveret Gets Married = The War in American Culture. Society and Consciousness During World War II*, szerk. Lewis A. Erenberg – Susan E. Hirsch, Chicago – London, University of Chicago Press, 1996, 128–143.

24 Lásd: Reed Ueda, *The Changing path to citizenship. Ethnicity and Naturalization During World War II = The War in American Culture*, 217–240.

25 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, 169–170.

Erre az epizódra és a két tizenéves szexuális beteljesülésére még a lány szexuális érése előtt kerül sor, ami az eseményt kívül helyezi a nem kívánt terhesség kérdéseire összpontosító, korabeli hatalmi retorikán. Ahogyan az ezen a ponton némileg suta magyar fordításban olvashatjuk: „Anna azonban szerencsésnek bizonyult: ő volt az egyetlen a barátai között, akinek még nem kellett havonta elszenvednie az átkot.”²⁶ Egan elbeszélése mintegy a szexualitás diskurzusának határán helyezi el az Anna történetében végig ott munkáló akaratot, és a lány cselekvőképességének a gyökerei is ennek a tudásnak az akarásában keresendők, s ezek segítik hozzá sikeres nehézbúvár karrierjéhez, valamint biztosítják számára az apja utáni nyomozáshoz az eltökéltséget.

Dexter Styles felismerése a halálát megelőző pillanatokban Annáéval éppen ellentétes irányú. Bár a szöveg a halál pillanatát megelőző Dexter mozgását a jövőre irányulóként írja le, a felismerés mégis a múltba, a már megtörtént és korábban meg nem értett események felé mutat: „A múlt éjszakai felfedezése most váratlanul újra visszatért hozzá teljes tisztaságában: az öböl sötét vizében emelkedve úgy érezte, belemosódik környezetébe, eltűnnek a körvonalai, és erős áramlat indul el belőle a ragyogóan meghitt jövő felé. Amit olyan keményen megpróbált megtenni, már megtette! Amerikai volt!”²⁷ A szöveg ismét csak párhuzamot von az öböl vizében végrehajtott merülés és a múlt feltárása, valamint a halál és a jelölt etnikai identitás elvesztése között. Dexter Styles halála pillanatában érti meg, hogy immár (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális) amerikai (férfi), s az ekként felfogott interszekcionális identitást a regény további kapcsolatokon keresztül is tematizálja. Ezek közül is talán a legfontosabb Anna halottnak hitt apjának, Eddie Kerrigannek a fekete bócmannel közös tapasztalata, mely kölcsönös utálattal és rivalizálással indul, hogy aztán a tengeren közösen átélt szenvedések nyomán a kölcsönös tiszteleten alapuló barátsággá alakuljon. „Sűrű levelezésben maradtak, és kizárólag a »testvér« megszólítást használták. Eddie pedig furcsa örömmel fedezte föl, hogy az ő mondatai milyen dadogó kisiskolás stílusban szólnak a fedélzetmester extravagáns szövegei mellett.”²⁸ Az etnikai és faji előítéletek ebben a történetben is fontos szerepet játszanak: Eddie csak nagy nehezen érti meg a bócmán sértettségének okát, aki műveltsége, szaktudása és munkabírása ellenére kénytelen az elnyomás legkülönfélébb formáit elszenvedni. A kapcsolat dinamikáját kiválóan jelzi, hogy kisebbségi érzése ellenére Eddie később nem csupán elfogadja barátja intellektuális fölényét, de a „brother” kifejezés kölcsönös használata – mely egyként utalhat az afro-amerikai szubkultúrában bevett megszólításra, biblikus hagyományokra és a francia forradalom eszméire – azt is jelzi, hogy kapcsolatuknak sikerült átlépnie az etnikai szubkultúrák határait.

Ez a hasonlóságokat, a társadalmi pozíciók, faji, nemi, etnikai különbözőségek ellenére létrejövő közös tapasztalatot előnyben részesítő diskurzus általában is jellemzi Egan prózájának „topikalitását”. Kortárs amerikai szerzőként szinte egyedülálló módon, miközben elismeri ezeknek a kategóriáknak az érvényességét, az egyéni történetek és csoportos identitások megélésében játszott fontos szerepüket, Egan saját szerzői pozícióját egy egzisztenciálisan ezeknél alapvetőbbnek tételezett talapzatra építi.

26 Uo., 172. A fordító élhetett volna a magyarul is használatos „havibaj” kifejezéssel, hogy visszaadja az eredetit: „she was the only one of her friends not to have the curse yet.” Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017, 121.

27 Jennifer Egan, *Manhattan Beach*, 469-470.

28 Uo., 558–559.

A második háromszögelési pontként felhasznált Mark McGurl-monográfia Rebein könyvének második kiadásával egyidőben jelent meg, ám időben nem a posztmodernen túlra, hanem a második világháború utáni időszakba kalandozik vissza: oda, amit ő a kreatív írás intézményesülése nyomán csak „programkorszaknak” nevez. Könyvének alapvető tézise, hogy a második világháborút követő időszak irodalomtörténetileg legjelentősebb fejleménye a kreatív írás önálló képzéssé, majd saját, részben önfogyasztó rendszerré válása, valamint túltermelési válságot okozó elburjánzása volt.²⁹ McGurl fejezetei részletesen is tárgyalják ennek a *folyamatnak* az egyes állomásait, melynek történeti előzményeit korábban D. G. Myers dokumentálta:³⁰ a különböző modernista esztétikai alapelvek követendő maximaként épülnek be a második iowai modellként ismertté váló „műhelyszeminárium” gyakorlatába, s miközben a programok fokozatosan önállósodnak és függetlenednek az egyetemen belül, a háború utáni felsőoktatási expanzió következtében egyre több hallgatónak otthont adva, egyre inkább kötődnek a folyóiratok, a könyvkiadás és a kritikai fórumok hálózatához. Így nem csupán a kreatív írás program válik a kultúra termelésének helyszínévé az egyetemen belül, hanem súlypontja kívül kerül az egyre inkább a tudományosságra és a kutatásra hangsúlyt helyező egyetemi tanszékeken, így a bölcsészettudományon (amerikai megfelelője a *liberal arts* inkább, semmint a *humanities*) is. Az intézményesülésnek azonban nem csupán intézményes és rendszerszintű következményei vannak, mint a kulturális termelés megváltozott feltételrendszere, hanem – ezekkel szoros összefüggésben – jól látható kulturális-esztétikai vonatkozásai is figyelemreméltóak. McGurl könyvének szemléletes ábrái³¹ jól foglalják össze azt a három modernista esztétika alapvetést, melyek jelenléte az irodalom rendszerén belül jelentős változásokat hoz magával, s tulajdonképpen megteremt a programkorszak prózavonulatait. Ezek rendszere az az „autopoétikus” igazodási mátrix, melyben minden egyes szöveg leírható a kitüntetett esztétikai igazodási pontokhoz, a „technomodernizmushoz”, az „elitkulturális pluralizmushoz” és az „alsó-középosztálybeli modernizmushoz” való távolsága révén. Ezek a megnevezések nem csupán a háború utáni amerikai próza kanonikus formációinak, a posztmodern fikciónak, az etnikai kánon szövegeinek és a minimalista prózának a megnevezésére szolgálnak, de egyben azok törekvéseit is jelzik: a[z írás]technológiai kérdésekkel való foglalkozást, az elitkultúrában történő elismertetés [és az ide sorolható esztétikák kisajátításának] igényét, az irodalmi tevékenység munkaként történő elismertetésére és a munka világának ábrázolására való igyekezetet. Ezeket az esztétikai gyakorlatokat és az irodalmi mezőben való pozicionálásuk tudatos folyamatát McGurl részben Ulrich Beck és Anthony Giddens munkáira támaszkodva *reflexív modernitásként* írja le:³² a szerző és a szöveg folyamatosan végzett önformáló tevékenységeként.

29 Mark McGurl, *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Ms & London, UK, 2009, ix. McGurl ezek után már csak a kiadói intézményrendszert lényegében kiiktató fejleményt, a saját közlések forgalmazók által különböző szolgáltatásokkal megtámogatott szövegek elszaporodását látja, melyet az Amazon korszakaként ír le. Erről lásd: Mark McGurl, *Everything and Less. Fiction in the Age of Amazon*, *Modern Language Quarterly* 2016/3., 447–471.

30 D. G. Myers, *The Elephants Teach. Creative Writing Since 1880*, Chicago UP, Chicago, 1996.

31 McGurl, *The Program Era*, 23, 68, 81, 103, 110.

32 Uo., 12–13, 365–371.

McGurl narratívája azonban már csak terjedelmi okokból is – egyébként tudatosan – figyelmen kívül hagyja a kreatív írói programok belső felosztását: azt, hogy elválik egymástól a fikciós és nem-fikciós próza, illetve a költészet oktatása (ha egy pillanatra a műfaji próza okozta bonyodalmaktól eltekintünk; a dráma és a filmes forgatókönyvírás pedig saját intézményrendszer tudhat magáénak). Ezért is jegyzi meg, hogy a költészetről vagy a nem-fikciós prózáról szóló vizsgálódás egészen más történetet eredményezett volna.³³ Így az általa vázolt rendszer nem feltétlenül képes minden, munkája megjelenése után bekövetkezett fejleményről számot adni,³⁴ ám bizonyos megfontolásokkal segítségemre lehet Egan prózai törekvéseinek értelmezésében. McGurl kategóriái ugyanis azzal a hozadékkal is rendelkeznek, hogy képesek rávilágítani a megszilárdult kanonikus prózai alakzatok formai sajátosságai és politikai beágyazódásuk közötti kapcsolatra: hogy az amerikai minimalizmus „alsó-középosztálybeli” mivolta egyben olyan kulturális fogyasztási szokásokat jelöl, mely ellentmond saját esztétikai törekvéseinek, és egyben olyan „osztálytudatot” feltételez, melyből épp a „tudat”, a közösséghez való tartozás érzése hiányzik; hogy a posztmodern próza „technicitása” nem csupán etnikai markerként, vagyis egyfajta „etnicitásként” funkcionál a fősodor javarészt fehér, középosztálybeli, férfi szerzői számára, de egyben a technológiai fejlődéssel szemben megnyilvánuló kritikai irányultságot is jelez; hogy az etnikai jellegűnek mondott tapasztalatot identitásképzőnek tételező etnikai kánonok szövegeiben is tetten érhető a modernista esztétikák iránti igény. Ezek a meglátások Egan esetében éppen azért szolgálhatnak belátásokkal, mert formailag ugyan mindhárom irányzathoz szervesen kapcsolódik, ám egyik politikai célkitűzéseit sem osztja maradéktalanul.

A *Manhattan Beach* kapcsán már láthattuk, hogy Egan mennyire ragaszkodik az interszekcionálisan behatárolt, közösnek tételezett tapasztalattal szemben annak egyediségéhez, szereplőinek egzisztenciális érintettségéhez saját történetükben, és a tapasztalat közösségi, egyáltalán: közösen megélt mivoltához is meglehetősen ellentmondásos és kritikus a viszonya. Ez a formailag kísérletezőbb regényeiben még inkább tetten érhető. A *The Candy House* egyenesen az emlékezet technikai rögzíthetőségének a csapdájára figyelmeztet, ahogyan az „elbeszélhetőségétől” megfosztott vizuális tudatfolyam óhatatlanul a nosztalgia tárgyává és egyben megoszthatóvá válik a regénybeli Mandala-kockában történő rögzítése által. De a motívum már *Az elszűrt idő nyomában* című előzményben is megjelenik, ami – ahogyan arra Moran Michael Szalay írása nyomán figyelmeztet – a kultúra közösséget teremtő lehetőségeinek nehézségét állítja a középpontba.³⁵ Ennek a csúcspontja a regényben a Scotty Hausmann-koncert a Világkereskedelmi Központ helyén, melyet egy közösségi médiában

33 Uo., 28.

34 McGurl központi fogalma, az autopoétika összecseng a legutóbbi idők prózai fejleményeiként számon tartott autofikciós törekvésekkel, melyeknek az Egyesült Államokban a legismertebb és legjelentősebb képviselője éppen egy költő, Ben Lerner, kinek autofikciós trilógiája a költészet, a nyelv materialitásának, a fikciós életrajz és a politika diszkurzív változásainak történetét viszi színre. A trilógia utolsó darabja magyarul is elérhető: Ben Lerner, *Az iskola Topekában*, ford. Pék Zoltán, 21. Század Kiadó, Budapest, 2020.

35 Moran, *l. m.*, 92. Lásd még: Michael Szalay, *The Author as Executive Producer = Neoliberalism and Contemporary Culture*, szerk. Mitchum Huehls – Rachel Greenwald Smoth, Johns Hopkins UP, Baltimore, 2017, 255–276.

terjedő, összehangolt „suttogókampány”, egy tudta nélkül irányított, felhasználókból álló „vakválogatott” hoz tető alá:

És lehetséges, hogy a tömeg a történelem bizonyos pillanataiban maga lesz az indok, amiért összegyűlt, mint '67-ben a Washington-émlékműnél a vietnami háború elleni tüntetésen vagy a Monterey Pop fesztiválon vagy Woodstockban. De lehetséges az is, hogy a térfigyelő kamerák és az évtizedes háborúk nemzedéke egyszeriben egy magányos, reszketeg fazonban ismert rá saját, bizonytalan szorongásaira. [...] Bárki, aki aznap ott volt, határozottan azt állította, hogy a koncert akkor kezdődött el igazán, amikor Scotty felállt. Ekkor kezdte el játszani azokat a dalokat, amiket éveken át csak magának írt, amikhez hasonlót sem hallott még soha senki – *A szemek a fejemben, Egyesek és nullák, Ki figyel jobban* –, a paranoia és az elszigeteltség balladáit, amik egy olyan ember legbelső világáról szólnak, akiről ránézésre tudni lehetett, hogy nem volt soha semmilyen profilja, adatlapja, honlapja, de telefonja vagy minitáblája sem, akiről nem tároltak sehol statisztikákat és adatokat, aki végig a legszélén volt, elfeledve és dühösen – ami mostanra a tisztaság valamiféle színönimája lett. Az érintetlenségé. Persze ma már nehéz eldönteni, ki is volt ott valójában azon a legelső Scotty Hausmann-koncerten – többen állítják magukról, mint ahányan akár csak a környéken elfértek volna. Most meg, hogy Scotty a legendák közé emelkedett, mindenki szeretett volna belőle egy kicsit. És talán jól is tették. Egy legenda végtére is mindenkié, nem igaz?³⁶

A leírásban ott rejlik a tapasztalat autenticitásának paradoxona: hogy a kulturális eseményként gondosan megtervezett előadás középpontjában a technológiailag megteremtett magány megfogalmazása áll, melyet egy attól érintetlen művész ad elő, s maga az előadás az eseményen túlmutatóan őrződik meg a kollektív emlékezetben és rögzül a technológia által meghatározott virtuális térben. A tapasztalat autenticitását már mindig is megelőzi az annak konstrukcióját célzó kulturális törekvés és technológiai manipuláció, ahogyan megőrzéséért is javarészt ezek felelősek. Az ironikus elbeszélői szólam ezt kommentálja, de emellett fontos azt is megemlíteni, hogy a koncertet követően annak szervezői, Alex és Benny Salazar nosztalgikus sétára indulnak Manhattanben, hogy felkeressék korábbi szerelmüket, Sashát, kinek korábbi lakásából – várakozásaikkal ellentétben – egy új lány lép elő. A múlt nem ismételtető maradéktalanul, az elszúrt időt nem lehet bepótolni. Ahogyan jeleztem korábban: ennek a nosztalgikus, az ismétlés tökéletességére és a belőle következő azonosság megteremtésére irányuló vágynak a beteljesíthetetlenségét viszi színre majd a regény folytatása, a *The Candy House* is.

A fentiekből Egan pozíciójára vonatkozóan azt a formai tudatosságot érdemes kiemelni, mely a McGurl által leírt autopoetikus rendszer mindhárom kitüntetett vonatkozási pontjától azonos – kritikai – távolságra helyezi el őt. Egyrészt maga a regény a popzenei műfajok történetében a hanghordozó szerkezetében rögzült művészi formát,

36 Jennifer Egan, *Az elszúrt idő nyomában*, ford. Simon Márton, Budapest, Jelenkor, 2019, 438–439.

a konceptalbumot használja fel a regény cselekményének vázaként, s ezzel nem csupán a punk történeti idejét és időtlen indulatát idézi meg,³⁷ de a zenei utalásokat felhasználja a történeti időben létrejött tapasztalatok generációk közötti átadására. Ez az attitűd hasonlatos a minimalizmusnak a kortárs popkultúrához való viszonyához, amennyiben annak termékei ugyanúgy formaképző elemként és tapasztalati mezőt meghatározó kulturális közegként jelennek meg a minimalista szövegekben, melyeknek jól beazonosítható törekvése a tömegkulturális beágyazódáshoz való ellentmondásos viszony feloldása, nagyjából a hetvenes évek végéig a „szégyen megszépítése”,³⁸ azt követően pedig a tömegkulturális formák ironikus valorizálása révén. Egan amellett, hogy beépíti a minimalizmus formai elemeit, a minimalizmusnak mindkét tendenciáját – elsősorban azok ideológiai tartalma miatt – fenntartásokkal kezeli, hiszen számára nem a társadalmi osztályokhoz való tartozás, hanem a tapasztalat etnikai és nemi szerepekkel kapcsolatos vonatkozásai az elsődlegesek. A posztmodern irónia játékba hozása éppen ez utóbbiak relativizálása irányában működik, az így meghatározott tapasztalatnak a közössé válásával, közösségépítő mivoltával kapcsolatban fogalmaz meg kételyeket. Ebben az olvasatban Egan kései prózája annak a már Rebein által is detektált folyamatnak az ellenirányú mozgását járja be, hogy a minimalista és a posztmodern törekvések háttérbe szorulnak a 2010-es évek amerikai fikciós prózájában, s helyére a különböző kortársi realizmusok és az etnikai tapasztalatot megszólaltató kísérletek lépnek, valamint előtérbe kerülnek a különböző műfaji próbálkozások – részben a korábbi évtized új őszinteségének megnyilvánulásaival szemben. Egan minimalista nagyformái, posztmodernre emlékeztető játékossága, kísérletező hajlama és ironikus kommentárjai azt jelzik, hogy a McGurl által leírt autopoetikus rendszerben érzékelhető hangsúlyeltolódások ellenére Egan a rendszer súlyozatlan, mértani középpontját jelenti, amennyiben a változó trendek ellenére igyekszik egyenlő távolságot tartani mind a „technomodernista”, mind az „alsó-középosztálybeli”, mind pedig a „elitkulturális pluralista” esztétikáktól.

A közepéből

Van Egan prózájának egy eddig még nem érintett sajátossága, mely Michael Dango nemrégiben megjelent monográfiájának érvelése mentén válik értelmezhetővé. Dango könyvének alaptézise már a könyv címéből is megfejthető: a *Crisis Style: The Aesthetics of Repair* [A krízis stílusa: A reparativitás esztétikája] című művében számára a műalkotások „stílusa” egyrészt nem az intézményes struktúrákból adódik, mint McGurl érvelésében, hanem a műalkotás szerzője által érzékelt válsághelyzetre adott válasz. Ekként a stílus nem a műalkotás formai eleme, hanem olyan cselekedet, melynek intenciója magában a stílus gyakorlásának aktusában rejlik, nem pedig időben előtte vagy térben mögötte: vagyis az őt megelőző pszichológiai folyamatokban vagy a

37 Erről lásd: Martin Moling, *No Future. Time, Punk Rock and Jennifer Egan's A Visit from the Goon Squad*, *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 2016/1., 51–77.; David Hering, *Play It Again. Reading the Contemporary Through Music in Jennifer Egan's A Visit from the Goon Squad and Dana Spiotta's Eat the Document*, *Contemporary Women's Writing* 2021/2., 244–259.

38 McGurl, *The Program Era*, 294.

szerző elméjében.³⁹ Mondhatnánk: a stílus maga a műalkotásban megtestesült intenció. A stílusnak a válság kontextusában történő értelmezését pedig az teszi lehetővé, hogy a krízis érzékelése és a rá adott válaszok a kortárs műalkotások esetében jól megfigyelhető, művészeti ágakon átívelő mintázatokba rendeződnek [ezért dolgozik Dango úgynevezett „promiszkuzus archívumokkal”, melyek áthágják a kultúra intézményes határait]. Dango szerint magának a krízisnek is „műfajai” vannak, melyek az ellenőrzés és az el- vagy felismerés [recognition] elképzelésével vannak kapcsolatban, melyek lényegében egybeesnek a neoliberalizmus kritikájának két csapásirányával. Dango előbbit marxista, utóbbit foucault-i gondolatmenetekre vezeti vissza, amikor amellett érvel, hogy egyfelől az intézményi struktúrák kiüresítéséről és formalizálásáról van szó, másfelől viszont magának az egyénnek a rendszerben elfoglalt helyének, egyáltalán: az egyénről alkotott elképzeléseknek az átalakításáról. Mi több, mindkét szinten a neoliberalizmus gazdasági logikája érvényesül: a jóléti intézmények elsődleges feladata nem társadalmi funkciójuk betöltése, hanem a működés gazdasági hatékonyságának való megfelelés és a társadalom mindenekelőtt gazdasági szempontokat érvényesítő irányításának megszervezése, az egyén pedig megszerzett képességeit, társadalomban elfoglalt helyzetét és személyes tapasztalatát tekintve is a gazdasági racionalitás mentén, a jövőbe való befektetésként értelmeződik.⁴⁰ A társadalmi berendezkedés modellje a nagyvállalat, a szubjektivitásé ennek megfelelően a befektetési bankár. A művészi reakciók is kétfélék lehetnek a Sedgewick „reparativitásról” szóló művészetfilozófiai elképzeléseit hasznosító Dango szerint: kényszeresek és mániákusak, hiszen céljuk nem lehet a válság megoldása, csupán elkendőzhetik azt, élhetővé téve ezzel az egyén számára saját, jól körülhatárolt világát.⁴¹ Ha tetszik, a művészet kézenfekvő élethuzugság. Az intézményi struktúra működése felett elvesztett ellenőrzés és az egyéni elismerés válságára adott kényszeres és mániákus reakciók a fentiek folyamánként négy, a fogyasztás különböző mintázataira épülő stratégiát hoznak létre, melyek segítségével a műalkotások – benne a kortárs irodalom – stílusait és műfajait jellemezhetnénk. Dango szerint ezek lennének a „detox” [„méregtelenítés”], a „binge” [„mértéktelen belefeledkezés”], a „filter” [„szűrés”] és a „ghost” [„eltüntetés”] [sorrendben: az intézményi ellenőrzés elvesztésére, illetve az egyéni elismerés megváltozott feltételrendszerére adott kényszeres és mániákus reakciók].⁴²

Bár Dango nem csupán az irodalomról, hanem általában vett művészeti és kulturális gyakorlatokról beszél [mint amilyen a példái között szereplő molekuláris konyhaművészet vagy az *Occupy Wall Street* mozgalma], gondolatmenete kiválóan hasznosítható Egan szövegeinek eddig még nem említett sajátosságának, a műfajiságnak az értelmezésekor. Már *Az elszűrt idő nyomában* zárlatában is feltűnhetett: a közösségi élménynek, tulajdonképpen az élmény közösségének a kétes megítélésű lehetőségét – a legtöbb Egan-szöveghez hasonlóan – a szerző a megghiúsult románc és a hozzá kapcsolódó érzelmek kontextusába ágyazza. A történetek ismétlésére irányuló kísérlet [Alex és Bennie sétája Sasha egykori lakásához] a beteljesülés szempontjából kudarcnak bizonyul, de maga a kísérlet

39 Michael Dango, *Crisis Style. The Aesthetics of Repair*, Stanford UP, Stanford, 2022, 13–14.

40 *Uo.*, 110.

41 *Uo.*, 34.

42 Dango részletes, táblázatba foglalt és példákkal illusztrált taxonómiáját lásd: *Uo.*, 40.

hozzájárul az érzelmi viszonyulás lehetséges átalakulásához, a megghiúsult románcos történet érzelmi áthangolásához.

Ez az alapképlet, apróbb módosításokkal, a legutóbbi két Egan-regény esetében is kimutatható. A *Manhattan Beach* hagyományosabb történet szerkesztésű és elbeszélés módosított szövege a történelmi regény eszköztárának felhasználását, a nagy történelmi elbeszélés mellett feledésbe merülő történelmi tapasztalatok és egykori irodalmi ábrázolásuk rekonstrukciós kísérletét egy megghiúsult románc segítségével keretezi: Anne Kerrigan első szexuális partnere után elnevezett gyerekeinek születése, illetve elveszettek hitt apjának visszatérése egy átfigurált családmodellt állít a románcos történetek megszokott hagyományos modelljének a helyébe: az apa helyébe a nagypapa lép. Ugyanez a helyzet a *The Candy House* címet viselő, 2022-ben megjelent regénnyel, mely éppen a Dango által kifogásoltak ellenében terjeszti ki a szereplők történeteinek lehetőségét. Dango ugyanis azt rója fel *Az elszúrt idő nyomában* című szövegnek, hogy az egyes fejezeteket nézőponti elbeszélőként vagy fokalizátorként jegyző szereplők a „filter” módszerével jelenlétüket egyetlen aspektusra korlátozzák, énjüket és érzéseiket kompartmentalizálják, ám a regény még ettől a módszertől is megfosztja azokat a karaktereket, akik nem juthatnak szóhoz, elsősorban szexualitásuk (Rob) és faji hovatartozásuk (Bix) miatt.⁴³ A *The Candy House* éppen Bixnek tudattartalmak megosztására kifejlesztett találmánya körül forog, ám történeteinek disztópikus világában nem a technológiai bonyodalmakon, hanem – azzal éppen ellentétben – a történetmesélés szerepén és „reparatív” lehetőségein van a hangsúly. Egan itt is a végletekig kiaknázza a kísérleti megszólalásmódban rejlő lehetőségeket, ami leginkább az előző regényben a koncert létrejöttét marketingesként segítő Lulu történetében a leginkább szembetűnő. Egyrészt az egész regény olvasható az ő, apja megtalálására tett kísérleteként [a hasonlóság Lulu, Sasha és Anne történetei között több mint felülnő], másrészt a határozott, a neoliberális politika egyéni vonatkozásaival korábban teljes mértékig azonosuló lány a jövőben a nemzeti ügy szolgálatába állítja képességeit, és beépített ügynökként hajt végre egy majdnem fatális kimenetelű akciót, csak hogy létét apja számára bizonyítsa.

Ennek az akciónak a leírása a regény megjelenése előtt majd’ egy évtizeddel, önálló történetként látott napvilágot a *New Yorker* magazin Twitter-bejegyzéseiként. Az elbeszélés megjelenésének módja egyrészt tagadja az irodalom által hordozott közös olvasói tapasztalatnak még csak a lehetőségét is [az olvasók saját csatornájuk részeként, más és más bejegyzések közé ékelődve olvashatták Egan novelláját], másrészt a hazafias érzelmek és az önfeláldozás történetét technológiai keretbe ágyazva az én érzéstelenítése kerül a középpontba. Egan – mint azt talán az alábbi részlet is mutatja – szinte tökélyre fejleszti a műfajként is értelmezhető megszólalásmódot [itt: a Twitter-elbeszélés] és az érzelmi hatás fokozásának és finomhangolásának művészetét.

A part messzinek tűnhet, a víztől körülölelve, egyedül, egy erőszakos, könyörtelen férfi társaságában.

Ilyenkor akár együttérés is kialakulhat benned az élénk színű bikini-jeikben a távolban alig kivehető szépségek iránt.

43 Uo., 134–143.

Ilyenkor örülhetsz neki, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed.
Önkéntes szolgálatod a hazaszeretet leginkább kitüntetett formája.

Emlékeztess magad, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed,
amikor kijön a vízből és nehézkesen elindul feléd.

Emlékeztess magad, hogy munkádat nem fizetség fejében végzed,
amikor egy sziklatömb mögé kormányoz és az ölébe ültet.

A Disszociációs Technika olyan, mint az ejtőernyő – a kellő időben
kell meghúzni a zsinórt.

Ha hamar húzod meg, akadályt gördítesz működőképességed útjá-
ba a fontos pillanatban; ha túl későn, túlságosan belemerülsz az akcióba,
hogy kiszabadulj.

Kísértést érzel, hogy meghúzd a zsinórt, mikor súlyos karjával, melynek
ereje, ha futólag is, de férjedre emlékeztet, átölel.

Kísértést érzel, hogy meghúzd, amikor alulról megérezed, hogy tested
ellenében ritmusosan mozogni kezd.

Kísértést érzel, hogy meghúzd, amikor szaga körülölel; fémes, mintha
nyirkos kezed aprópénzt markolna.

A felszólítás, hogy „Lazíts!”, azt jelzi, hogy feszélyezettséged tapintható.

A „Senki sem láthat bennünket” azt jelzi, hogy feszélyezettségedről
azt hiszi, a leleplezéstől való félelem az oka.

A „Lazíts! Lazíts!” ütemes, torokhangon való ismételtetése azt jelzi,
hogy feszélyezettséged egyáltalán nem kellemetlen számára.⁴⁴

Azzal ellentétben, amit Dango állít, mármint hogy a „filter” stílusának alkalmazása Egan esetében a szerepek leegyszerűsítésének és uralásának a biztosítéka, afféle narratív bagatellizálás, a zavaró érzelmi hatások kiszűrésének és a műfaji határok fenntartásának az eszköze lenne, ez a szövegrészlet – különösen Anna prepubertáskori szexuális kalandjának leírásával összevetve – éppen arról tanúskodik, hogy a kevesebb ebben az esetben sem feltétlenül kevesebb. A regények elbeszélői makrostruktúráinak, illetve az érzelmi elfojtások nyelvi vonatkozásainak előtérbe emelésével ugyanis az Egan által előszeretettel alkalmazott műfaj, a meghíusult románc olyan érzelmi komplexitást képes megjeleníteni, mely alapjaiban mond ellent a „filter” mint személyiségredukció dangói értelmezésének. Az a tény pedig, hogy Egan szövegeit az esztétikai „központban” igyekeznek tartani, nem csupán a technomodernizmus, az elitkulturális pluralizmus és az alsó-középosztálybeli modernizmus, de a műfaji próza viszonylatában is, arról tanúskodik, hogy képes mindezekhez kritikusan is viszonyulni. Egan alkalmazza a posztmodernnel társított ironikus megszólalásmódot és nyelvi reflexiót, és képes a technológiai környezet változásaira és kihívásaira reflektálni. Eközben nemcsak a történelmi és személyes tapasztalatok megfogalmazására tesz kísérletet az etnikai irodalmakra jellemző igénynek megfelelően, de képes ennek a tapasztalatnak az esetlegességére és kulturálisan konstruált mivoltára is felhívni a figyelmet. Teszi mindezt úgy, hogy az ábrázoláshoz minimalista elbeszéléstechnikákat és formát hív helyenként segítségül a műfaji keretek maximális kiaknázása és érzelmi töltetük áthangolása során.

44 Jennifer Egan, *The Candy House*, Simon & Schuster, New York, 2022, 200.

Mi több, utóbbi szövegei kiválóan illeszkednek abba a folyamatba, melyet a kritika a kortárs amerikai fikciós próza „műfajosodásaként” igyekszik megragadni,⁴⁵ s mely nem csupán a műfaji kódoknak a szépprózai alkotásokba történő beemeléséről és kreatív alkalmazásáról szóló tendencia a 2010-es években, de a műfajokkal társítható érzelmi struktúrák áthangolására való törekvés is egyben. Az érzelmi struktúrák pedig, már ha hihetünk Raymond Williamsnek, magát a kultúrát jelentik.

Mózes Dorottya Katalin

Fekete pasztorál

JAMAICA KINCAID: *AMONG FLOWERS. A WALK IN THE HIMALAYAS**

Bevezetés

Jamaica Kincaid karibi amerikai író 1949-ben született Antigua szigetén. 16 éves kora óta az Egyesült Államokban él, jelenleg Vermont államban. Manhattanban au pair-ként kezdett dolgozni, majd fényképészetet tanult a keleti parton. Az 1970-es évek közepén már esszéket és novellákat publikált a *The New Yorker* mellett más irodalmi magazinokban is. Önéletrajzi ihletésű regényeire (mint például az *Annie John* [1985] vagy az 1996-ban publikált *The Autobiography of My Mother*) jellemző az anya-lánya kapcsolat tematizálása, mely bizonyos értelemben az anyaország (Anglia) és a gyarmat (Antigua) terhelt és hierarchikus kapcsolatára is reflektál. *Lucy* [1990] című regénye egyszerre bírálja szülőföldjét, Antiguát, melyet azonos nevű főhősének el kell hagynia ahhoz, hogy megtalálja önmagát és kiteljesedhessen, illetve a célszágot, Amerikát, ahol au pair lesz. Kincaid egyetlen magyarra fordított könyve az *Öcsém halála* (*My Brother*), melyben AIDS-es öccsének megrendítő, fájdalmas és magányos haldoklását dolgozza fel, akiről a sziget orvosai lemondtak, és bizonyos értelemben a családja is. A szerző talán legismertebb esszéje az *A Small Place* [1988], melyben szarkasztikus tónusban mutatja be az antiguai gyarmatosítás, illetve a turizmus romboló erejét.

A *My Garden* (*Book*) [*Kerte*(skönyve)m] című mű Kincaid kevésbé ismert munkái közé tartozik, mely a szerző kertészként végzett tevékenységéről és a botanika gyarmati örökségéről szóló írásait gyűjti össze, beleértve egy rövid beszámolót kínai növénygyűjtő útjáról is. A kutatás alapját az *Among Flowers: A Walk in the Himalayas* [*Virágok között: Séta a Himalájában*] című úti beszámoló képezi, mely a 2002-ben a Himalája lábánál tett háromhetes nepáli maggyűjtő túrájának krónikája. Az író egyszerre idézi és forgatja fel a gyarmati utazások és a botanikai írások hagyományos műfaját, amikor leírja, hogy ő és útítársai – amerikai és walesi botanikusok és

45 Lásd: Alexander Moran, *The genrefication of contemporary American fiction*, *Textual Practice* 2019/2., 229–244. Egan és a műfajok érzelmi áthangolása kapcsán lásd még: Kelly, *l. m.*

* Ez a cikk a *Pastoral and Anti-Pastoral* kötetben megjelenés alatt álló cikkem átdolgozott változata. Lásd Mózes Dorottya, *Jamaica Kincaid's Among Flowers: A Walk in the Himalayas as a Black Pastoral = Pastoral and Anti-Pastoral*, szerk. Shubhanku Kochar – Neepa Sarkar, Ibidem Press, Stuttgart–Hannover, 2023.