

MARY K. HOLLAND

Realizmusok a posztmodernizmus idején és után

A kritikusok és a teoretikusok a posztmodernit gyakorta úgy jellemezték, mint a modernizmus antirealizmusának a megerősödését, de amint elkezdtek érdemben számot vetni vele mint kulturális és irodalmi jelenséggel, a realizmus új erőre kapott. Hogy a terminus újbóli felbukkanását a posztmodern irodalom kontextusában visszatérésként vagy valami újként értékelték, azon múlt, hogy ki, miért és mikor foglalkozott vele. Számításaim szerint mindeztől több mint húsz különböző ajánlat született az irodalmi realizmusok fogalmára:¹

- piszkos realizmus (Bill Buford, 1983)
- neorealizmus (Kristiaan Versluys, 1992)
- posztmodern realizmus
 - (Albert Borgmann, 1992)
 - (Deborah Bowen, 2010)
 - (Holland, 2012)
- brit posztmodern realizmus (Amy Elias, 1994)
- őrült realizmus (Richard Powers, 1988, és őt követve Melvin Jules Bukiet, 1996)
- traumatikus realizmus (Hal Foster, 1996)
- tragikus realizmus (Jonathan Franzen, 1996)
- figuratív realizmus (Hayden White, 1999)
- hisztérikus realizmus (James Wood, 2000)

¹ A kifejezések publikálásának dátumát és szerzőit próbáltam a lehető legpontosabban a megadni. Saját magamat nem számítva, a 2013-as kifejezések a következő antológiából származnak: *Realism in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*, eds. Dorothea BIRKE and Stella BUTTER (Berlin: de Gruyter, 2013), melyben a realizmus különböző felfogásait elemző tanulmányokat gyűjtöttek össze, melyek az elmúlt harminc évben keletkeztek különböző média platformokon. Ha megvizsgáljuk a szociális, kulturális és politikai aspektusokat, melyek hatással vannak a realizmusra és az rájuk, ez az antológia remekül kiegészíti az saját formalista, a fikcióra irányuló irodalomtörténeti kutatásaimat.

- metarealizmus (Philip Tew, 2003)
- spekulatív realizmus (Ramón Saldivar, 2007)
- cselekvő realizmus (Karan Barad, 2007)
- nyugtalanító realizmus (Katarzyna Beilin, 2008)
- kapitalista realizmus (Mark Fisher, 2009)
- poszt-posztmodern realizmus (Madhu Dubey, 2011)
- posztstrukturalista realizmus (Holland, 2013)
- metonimikus realizmus (Pam Morris, 2013)
- ökokritikai realizmus (Reinhard Hennig, 2013)
- relációs realizmus (Zuzanna Jakubowski, 2013)
- metafikciós realizmus (Holland, 2014).

Ez a lista nehéz – ha nem éppen bosszantó – kérdéseket tesz föl a kortárs irodalom kritikusaiknak arra vonatkozóan, hogy milyen implikációk járnak ehhez a terminushoz, amikor megpróbáljuk megérteni a realizmus és posztmodern utáni irodalmat. Mivel én is jócskán felelős vagyok azért, hogy ilyen zavaros a helyzet, hiszen előadásaimban és publikációimban három realizmus-fogalmat is bevezettem, ez a könyv részben arra irányuló igyekezet, hogy elkezdjem a dolgokat a helyükre pakolni ebben az irodalmi rendetlenségben, melynek létrejöttéhez én is több ízben hozzájárultam. De nemcsak a vezeklés motivált, hanem a vágy is, hogy még alaposabban és diakronikusan is kidolgozzam mindazt, amivel már korábban is próbálkoztam a kortárs realizmusra irányuló kutatásaim során, de ez csak részlegesen sikerült, és csakis a szinkron jelenségekre figyeltem. Most azonban meg akartam érteni azt a kapcsolatot is, mely a realizmus korábbi elmélete és irodalmi megvalósulása, valamint a kortárs technikai és formai innovációi között van.

A kifejezések mindegyike kötődik a realizmushoz, de bizonyos szempontból a posztmodernizmus vagy közeli rokona, a *cultural studies* is befolyást gyakorol rájuk, s maguk a definíciókísérletek is azt sugallják, hogy itt jól felismerhető kapcsolatokról van szó. Azt jelzik, hogy a posztmodern periódusban és az utána következő időkben mindig is élénken foglalkoztak a realizmussal (lásd Auerbachot követve White „figuratív” realizmusát); hogy elutasítják a premodern realizmust (lásd „traumatikus” és „hisztérikus” realizmus); hogy érdeklődés támadt az iránt, hogyan változik a realizmus, amikor posztmodern és/vagy posztstrukturalista kontextusban olvassuk vagy használjuk (lásd „őrült”, „kapitalista”, „posztmodern”, „posztstrukturalista”, „poszt-posztmodern” realizmus); hogy elismerik az új vagy újabban feltűnő irodalmi technikák produktív szerepét, ide értve a metafikciót is (lásd

„metarealizmus” és „metafikciós realizmus”); hogy figyelnek a posztmodern műfajok realizmusra gyakorolt hatására (lásd „spekulatív realizmus”); hogy gyökeresen új keretek között gondolják el a világot, a reprezentációt és a kettő közötti viszonyt (lásd „relációs”² és „cselekvő” realizmus).

A legkorábbi új realizmusok, a „piszkos”, a „neo-” és Borgmann „posztmodern” realizmusa mára szinte retrónak számítanak, és azt írják le, hogy a posztmodern időszakában mit értünk a hagyományos, premodern realizmus visszatérésén. Ezekre a realizmusok-típusokra, álláspontjukkal összhangban, már hatást gyakorolt a posztmodern időszaka (melyben ők maguk is létrejöttek), noha inkább tartalmilag, mint formailag. Ezek a realizmusok – legalábbis a korai időszakban – sem esztétikailag, sem tartalmilag nem kételkednek a premodern realizmusban, és élesen szembenállnak mindazzal, amit a maguk idejében „antirealistának” neveztek.³ Buford a piszkos realizmust „nem tudatos kísérletezőnek nevezi,⁴ és ugyanez az állítás tér vissza Robert Rebein munkájában is a piszkos realizmusról, míg Josh Toth a neorealizmus születését a „metafikció kudarcára” adott válaszként értelme-

² Zuzanna Jakubowski „relációs realizmusa” („Exhibiting Lost Love: The Relational Realism of Things in Orhan Pamuk’s *The Museum of Innocence* and Leanne Shapton’s *Important Artifacts*”, in *Realism in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations*, eds. Dorothea BIRKE and Stella BUTTER, 124–145 [Berlin: de Gruyter, 2013]) összemosza az új realizmus általam is két külön fejezetben tárgyalt aspektusait: az egyik a realizmus visszatérése a „valósághoz”, vagyis egy új orientáció; a nyelvtől és a reprezentációtól vissza a valós, fizikai világhoz. (Érdekes módon, amikor először írtam erről a *Succeeding Postmodernism* című könyvemben, én is számos olyan módszerre és gondolkodóra hivatkoztam, akikre ő is az ugyanarról az évről szóló fejezetében – ideértve Barthes „valóságéffektusát”, Latour „tárgyelméletét” és Fostertől „a valóság visszatérését.”) Ennek a könyvnek a második fejezetében továbbgondolom ezt Steve Tomasula fikcióelméletét segítségül hívva, vagyis azt, ahogyan a kortárs regény új orientációkat nyújt a reprezentált valóság és a valós világ tekintetében, mely utóbbinak egyébként az irodalmi szöveg is a része; a harmadik fejezetben a materiális realizmusról beszélek, számos posztmodern és „poszt-posztmodern” szövegre hivatkozva, melynek a létezését már a Jakubowski-esszé is előre vetítette, amikor Leanne Shapton *Important Artifact and Personal Property from the Collection Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* (New York: Sarah Crichton Books, 2009) című könyvét elemezte.

³ Hasonlóan érvel Reinhard Hennig *Ecocritical Realism* című cikkében (BIRKE and BUTTER, *Realism in Contemporary Culture...*, 109–123) – ő sokkal inkább az ökokritika gyakorlatait vizsgálja, és kevésbé az új irodalmi realizmus definiálása a célja –, aki azt boncolgatja, hogy az ökokritikusok miért feltételezik, hogy a természetről való írásnak „realistának” kell lennie (inkább, mint kísérletinek), hogy ki tudja fejezni azt, hogy sokkal szorosabb kapcsolatban van a való világgal, mint azokkal az elméletekkel vagy a kultúrával, melyek erről a világról való tapasztalatainknak formát adnak.

⁴ Bill BUFFORD, „Dirty Realism: New Writing in America”, *Granta* 8 (1983): 4–5.

zi.⁵ Borgmann a realizmustól a „közösségi ünnepek által tagolt rendet kölcsönzi, hogy „megoldást találjon” a „posztmodern kritika ellentmondásaira” a „posztmodern realizmusban”,⁶ és noha William Thornton és Songkok Han Thornton egy évvel később elutasítják Borgmann megoldását, az ő posztmodern realizmus-konceptiójuk is a premodern realizmussal kapcsolatba hozható konvenciókon és etikai elveken nyugszik. Ezek mellett a korai fogalmi meghatározás-kísérletek mellett másfajta próbálkozások is születtek a filozófiától a fotográfiáig, a fikcióig és a drámáig több területre kiterjedve.⁷ Az én „posztmodern realizmus”-konceptióm egy 2012-es tanulmányban olvasható A. M. Homes-ról, és jelentősen támaszkodik ezekre a korai definíciókra, valamint magában foglal egy metafiktív kommentárt is a realizmusról magáról, a kortárs realizmusok egy olyan aspektusáról, melyet az első, *Metafiktív realizmus* című fejezetben fejtek ki bővebben.

A „realizmus” további értelmezései méritenek ugyan a régi realizmus-konceptióból, de inkább az érdekli őket, hogyan működik tágabb értelemben a realizmus mint a valóság reprezentációja, Auerbachot, Morrist és Jamesont követve. Hayden White *Figuratív realizmus: Tanulmányok a mimézisről* című könyve (1999) egyenesen Auerbachtól kölcsönzi legfontosabb fogalmát, aki arra használja ezt, hogy megkülönböztesse az Ótestamentum mimetikus rendszerét (melyben minden esemény összefügg egymással, és jelentésüket is egymástól nyerik), és „a különböző komponensek valamenynyien egy univerzális történelem fogalmához és annak értelmezéseihez tartoznak” (17), ami hiányzik az *Iliászból* és az *Odüsszeiából*. White-nak van egyrészt egy átfogó elmélete általában véve a realista írásról, és egy specifi-

⁵ Josh TOTH, *The Passing of Postmodernism* (Albany: State University of New York University Press, 2010), 20. Részletesebben lásd *Succeeding Postmodernism* című könyvemben: 172–173.

⁶ Albert BROGMANN, *Crossing the Postmodern Divide* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 115.

⁷ A posztmodern realizmusról részletesebben lásd *A Lamb in Wolf's Clothing* című esszém: 229–233. A posztmodern realizmusról a fotográfiában: Deborah BOWEN, „Photography and the Postmodern Realism of Anita Brookner”, *Mosaic: A Journal the Interdisciplinary Study of Literature* 28, no. 2 (1995): 123–148; a filozófiában: Ruth RONEN, „Philosophical Realism and Postmodern Antirealism”, *Style* 29, no. 2 (1995): 184–201; a regényben: Mary ROBERTSON, „Postmodern Realism: Discourse as Antihero in Donald Barthelme's Brain Damage”, in *Critical Essays on Donald Barthelme*, ed. Richard PATTERSON, 124–139 (Boston: G. K. Hall & Co., 1992) és Christophe DEN TANDT, „Pragmatic Commitments: Postmodern Realism in Don LeLillo, Maxine Hong Kingston and James Ellroy”, in *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory and Culture*, ed. Klaus STIERSTROFER, 121–142 (Berlin: Walter de Gruyter, 2003); a drámában: David Kennedy SAUER, „Oleanna and The Children's Hour: Misreading Sexuality on the Post/Modern Realistic Stage”, *Modern Drama* 43, no. 3 (2000): 421–441.

kusabb arról, hogy milyen változásokon kell a realista írásnak keresztül-mennie ahhoz, hogy alkalmazkodjon a valóságban végbement változásokhoz. Tágabb értelemben amellet érvel, hogy minden szépirodalom realizmus, nemcsak az, ami nyilvánvalóan annak tűnik, hanem a figuratív írásmód is: „a figuratív nyelvről is elmondható, hogy éppoly hűen referál a valóságra és ráadásul sokkal hatékonyabban, mint bármely, feltehetően szó szerinti idióma vagy egy diskurzus írásmódja”.⁸ Ezt az érvet annak az úttörő elméletnek az irodalmi ekvivalenseként tekinthetjük, melynek tárgya a történelem, és 1972-ben fejtette ki *The Structure of Historical Narrative* című könyvében, amelyben számos érvet vonultat fel amellet, hogy a történelem inherens módon éppoly strukturált, mint az elbeszélések, és olyan technikákkal összefüggésben működik, melyekkel kapcsolatban inkább az irodalomra gondolunk, mintsem a történelemre.

De ha minden realizmus figuratív is, mégsem ugyanolyan módon: Barthesot követve White amellet érvel, hogy a modern írásmód felszámolja a szubjektum / objektum, aktív / passzív és szó szerinti / figuratív ellentétpárokat, melyeket a (premodern) realista írásmód fenntartott. Ezt az írásmód-változást a világban végbemenő kauzális változásokkal magyarázza:

a holokaustt reprezentációjáról folyó diszkussziók során minduntalan anomáliákkal, enigmákkal és zsákutcákkal találkozunk. Ez az eredménye annak, ha egy diskurzus túl sokat bíz egy olyan realizmusra, mely egyébként inadekvátnak bizonyul olyan, természetüknél fogva modern események reprezentációjára, mint a holokaustt.⁹

White lényegében a realizmust a valóság reprezentációjának egy módjaként definiálja, mely változásra kényszerül, amikor maga a valóság is megváltozik: „a realista reprezentációról alkotott fogalmunkat felül kell vizsgálnunk, hogy egyáltalán számolni tudjunk azokkal a tapasztalatokkal, melyek egye-

⁸ Hayden WHITE, *Figural Realism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), vii.

⁹ Uo., 39. Az a belátás, hogy a konvencionális realizmus képtelen olyan tapasztalatok reprezentációjára, melyek kihívást intéznek a realizmus megszokott felfogása felé, most még egyértelműbb, mint Jonathan Foer *Everything is Illuminated* (2002) című könyvében, mely borzalmas események reprezentációjára vállalkozott. Amikor Alex beszámol nagypapa történetéről, hogyan gyötörték és semmisítették meg Kolki népét, a közvetlen realizmus, mely végig megfigyelhető a regény ezen fejezetében, kísérletezésre ad lehetőséget, különösen a szavak közötti tér hiánya – mintha a realista írásmód egyszerűen nem tudná kifejezni a fájdalmat, vagy a nagypapa érzései lennének olyan sürgetőék, hogy alig tudja őket lejegyezni.

dülállók századunkban és amelyekkel kapcsolatban a reprezentáció korábbi módjai inadekvátnak bizonyulnak.”¹⁰

Pam Morris „metonimikus realizmusa” ugyancsak új értelmezését nyújtja annak, hogyan változtatta meg a modern (vagy „kísérleti”) írásmód a realizmus működését. Morris – inkább Hume-ot, mint Descartes-ot követve – térképezi fel a „felvilágosodás-ellenes diskurzust”, mely az identitást inkább viszonylatokba állítva, „beágyazódva”¹¹ érti, mintsem magányos lényként, s ennek eredménye egy új realista episztemológia, mely új esztétikát igényel. Morris Woolf *Mrs. Dalloway*-át hozza fel példának, amikor amellett érvel, hogy a viszonylatokba állított szelf és világ reprezentációját nyújtó realizmus metonimikus, vagyis az individuális tárgyak és események nagyobb társadalmi struktúrára mutatnak rá, ily módon gyakorolva kritikát felettük. Nem teljesen eltávolodva a realizmus ilyen felfogásától, a jelen könyv hasonló keretek között értelmezi a realizmust, vagyis mi is úgy látjuk, hogy ahogyan a szelf és a világ változik, úgy adaptálódnak hozzá a realizmus struktúrái és módszerei. S próbálunk részletes és átfogó magyarázatot adni az újonnan bevezetett formális eljárásokra; miért és hogyan használjuk őket (leginkább a negyedik és ötödik fejezetben, mely a kvantum-realizmussal foglalkozik).

Az új realizmusokról való beszéd során némely kritikusok mély gyászt éreznek a régi realizmus halála miatt. James Wood gyalázatos „recenziója” Zadie Smith 2000-ben megjelent *Febér fogak* című regényéről kiváló példa erre a taktikára. Ez egy igazi támadás nemcsak Smith, hanem Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo és Wallace ellen is – annak a posztmodern irodalomnak nyújtja rövid összefoglalását, amely óvatosan átlépi a gender, a rassz és nemzet határát. Wood a „hisztérikus realizmus” fogalmát találta ki arra, hogy leírja ezt az újonnan „megerősödött” műfajt, amelyen belül a regények a burjánzó történetmesélést „grammatikaként” konstruálják meg, a realizmusra hivatkoznak, noha „láthatóan kerülnek a realizmust”, „inhumán” történeteket mesélnek, nem túl meggyőző karaktereket használnak, és mindkettőt túlzásba viszik. Azt állítja, hogy ez a „fölösleg” a töréspontig feszíti a realizmust, hogy az – talán freudi módon – elrejtse a középpontjában tátongó ürességet. Wood érdekes módon azt várja olvasóitól, hogy tökéletesen egyetértsenek vele, dacára a fenti szerzőkre irányuló bőséges kritikának (talán a legkevesebbet Pynchon kapott, de még DeLillónak is jutott belőlük), ráadásul

¹⁰ Uo., 41–42.

¹¹ Pam MORRIS, „Making the Case for Metonymic Realism”, in BIRKE and BUTTER, *Realism in Contemporary Culture...*, 13–32, 16.

Wood kritikája is úgy értelmezi ezeket a regényeket, ahogyan éppen szerinte nem lehetne. Mintha hangsúlyozni akarná azt a gyanúját, hogy az ilyen regények megkongatják a lélekharangot a Nagy Regény felett, Wood azzal fejezi be a cikket, hogy a *Fehér fogak* olvasóját úgy képzei el, mint aki „talán vágyakozva gondol arra, hogy Mr. Micawberrel és David Copperfielddel együtt pityeregjen egy padlásszobában.”¹²

Mark Fisher egy egészen másfajta lélekharangot kongatott meg, amikor 2009-ben a „kapitalista realizmust” Jameson „késő kapitalizmusának” utódjaként gondolta el. Fisher a kapitalista realizmust hasonlóképpen érti, mint White a „figuratív realizmust”: „a realizmus nem partikuláris típusaként; ez több mint a realizmus maga”,¹³ vagyis a „realizmus” újradefiniálásaként, mely szerint szükségképpen velejárója a kapitalizmus. Míg Fisher a késő kapitalizmust specifikusan posztmodern jelenségként érti, a kapitalista realizmus kifejezés az 1980-as évek óta tartó, egyre jobban érzékelhető kimerülést írja le és a hit teljes elvesztését – nemcsak a csökkenését – azt illetően, hogy valaha is bármilyen gazdasági vagy kulturális formáció le tudja győzni a kapitalizmust, és hogy a művészet forradalmi ereje képes lesz felülkerekedni ezen a sivár valóságon. E szerint az értelmezés szerint a kapitalizmus *nem más, mint* realizmus, és minden kísérlet a valóság reprezentációjára kapitalista. Nem az a dolgunk többé, hogy leírjuk a reprezentáció módjait, hanem az, hogy az ideológia jeleit olvassuk. A realizmus Fisher „kapitalista realizmusa” szerint *nem más, mint* ideológia; mely már magában foglalja az ellenállás minden lehetséges gesztusát, melyek a foucault-i elmélet szerint maguk is az ideológia részei, és ily módon elvesztik a jelentésüket. Ez az új realizmus nem egyet nem értés a konvencionális realizmussal, vagy annak egy leágazása, hanem a felrobbantása. Ez a realizmus újonnan bevezetett fogalma – nevezetesen egy posztstrukturális, antihumanista, szociális konstruktivista realizmusé –, mely mellett a realizmus premodern felfogása kétségbeesett utóvédharcokat folytat csupán.

A listán szereplő új realizmusról szóló koncepciók azonban többnyire produktívabbak és több segítséget nyújtanak a kortárs irodalom értelmezése során, mint a múltban ragadt verzióik. A posztmodern vagy az utáni fikció különös típusainak a jellemzésére törekednek, mely időszakban megfigyelhető valami közös a tradicionális realizmus alapvető céljaival, de a technikai, mű-

¹² James WOOD, „Human, All Too Inhuman”, *The New Republic*, July 24, 2000, [np].

¹³ Mark FISHER, *Capitalist Realism* (Winchester–Washington D. C.: Zero Books, 2009), 4.

faji vagy formai innovációk megkülönböztetik őket.¹⁴ Madhu Dubey kísérleti szóalkotása a *Post-postmodern realism?* című cikkében ernyőfogalomként szolgálhat néhány, mások által bevezetett speciális fogalom számára. 2011-es cikkében Dubey azt állítja, hogy a „poszt-posztmodern” fikcióban visszatérést látunk a társadalmi realizmushoz, ahogyan ezt Thomas Wolfe hívta egy 1989-es cikkében, amit Robert McLaughlin is megerősített.¹⁵

Dubey gondolatmenete Wendy Steiner 1999-es, a posztmodern fikciót elemző tanulmányára támaszkodik, mely arra törekedett, hogy betemesse azt a hatalmas szakadékot, mely az innovatív, formai posztmodern fikció (a fehér férfi íróval összefüggésbe hozott írásmód) és a (nőkkel és színésbőrűekkel azonosított) politikai és szociális kérdéseket felvető írásmód között tátong. Steiner azt írja, hogy ez a kétfajta írásmód összekeveredett a posztmodernben, egyfajta „újra definiált realizmussá” válva, mely szerint a formai innováció önmagában nem végpontot jelent, hanem „a valóság aktuális állapotára”¹⁶ referál. Dubey szerint a poszt-posztmodern realizmus a fikció olyan típusait jelöli, melyek formális „antirealista” újításokat alkalmaznak a premodern realizmusra jellemző társadalmi kritika szolgálatában. Ez pontosan az ellentéte annak, ahogyan korábban használták a „posztmodern realizmus” fogalmát, mely alatt inkább a formai innovációkba vetett bizalmat, mintsem a realizmus konvencióihoz való visszatérést értettek: „feltéve, hogy a posztmodern felvételest elősegítő anyagi feltételek még mindig érvényesek, [...] a probléma, amivel a posztmodern szembesítette a társadalmi regényt [...] nem oldható meg formai alapokon, a narratív realizmus újraélesztésével.”¹⁷ És talán ez lehet a reményünk arra, hogy az irodalomnak lesz még jelentősége a világban.

¹⁴ Kivétel ez alól Bowen „posztmodern realizmus” fogalma (*Stories of the Middle Space* [Montreal: McGill-Queens’s University Press, 2010]). Míg Bowen a „posztmodern realizmust” a formai innovációkkal jellemzi (mágikus realizmus és metafikció), addig a tradicionális realizmus törekvései mellett foglal állást (etika és „a jó”), melyek gyökerét a keresztény etikában látja, vagyis az elnevezés voltaképpen nem alkalmas arra, amit ki szeretne fejezni.

¹⁵ Robert M. McLAUGHLIN, „Stalking the Billion-footed Best: A Literary Manifesto of the New Social Novel”, *Harper’s Magazine* 279, no. 1674 (1989): 45–56; Robert M. McLAUGHLIN, „Post-Postmodern Dicontent: Contemporary Fiction and Social World”, *Symploke* 12, no. 1–2 (2004): 53–68. McLaughlin magyarul megjelent tanulmánya: Robert M. McLAUGHLIN, „A forradalom után: Az USA posztmodern prózája a huszonegyedik században”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 64 (2018): 268–282. (A szerk.).

¹⁶ Wendy STEINER, „Postmodern Fictions, 1960–1990”, in *The Cambridge History of American Literature*, ed. Sacvan BERCOVITSH, vol. 7 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 7:499, 526–527.

¹⁷ Uo., 369.

A „poszt-posztmodern” idején keletkezett új realizmusok némelyikének egyébiránt nagyobb jelentősége van a posztmodernizmus, mint az irodalom szempontjából. Hal Foster „traumatikus realizmusa” a vizuális művészet értelmezésére tesz javaslatot 1996-os *The Return of the Real* című munkájában a lacani Valós fogalmából kiindulva, különösen a traumatikus Valósból (vagy a Valósból, mely mindig traumatikus), mely sohasem reprezentálható, a művészet csupán a távollétére tud rámutatni. Cathy Caruth de Man hatása alatt álló trauma- és nyelvelmélete hasonló logikát alkalmaz a narratív művészet esetében is: ő is úgy gondolja, hogy a nyelv nem képes beszélni a traumáról.¹⁸ Amy Elias „brit posztmodern realizmus” fogalma szerintem Foster traumatikus realizmusával van rokonságban, amennyiben itt is arról van szó, hogy a realistának induló szöveg posztmodernné válik, amikor a traumáról kellene írni, hiszen a szöveg szembesül a nyelvnek a traumatikus tapasztalat kifejezésére való képtelenségével. Mindezek a fogalmak inkább a posztmodern időszakra jellemzők, mint a „poszt-posztmodernre”; a *Succeeding Postmodernism* című munkámban azt írom, hogy a traumatikus Valós, mely csak törésként reprezentálható, menekülésként a valódi szenvedés elől, vagy a test sérülései és betegségei révén, az amerikai posztmodern irodalomra jellemző, és nem arra, ami rá következik. (167–168)¹⁹

Hasonló jellemző Melvin Jules Bukiet „őrült realizmusára”, noha találó viszontválasznak tűnik Wood „hisztérikus realizmusára”. A terminust Richard Powers alkalmazta először 1988-ban *The Prisoner’s Dilemma* című könyvében, s ebből kiindulva Bukiet a „őrült realizmust” olyan irodalomként definiálja, melynek kusza a sztorija, stilárisan értelmetlen,²⁰ a karakterek paranoidok, akik nyelvi és tapasztalati mintázatokból nyernek jelentést és visszaigazolást (Bukiet, nem meglepő módon, fő képviselőiként Powerst, Pynchont és Franzent nevezi meg). A posztmodern utáni irodalom újra akarja gondolni a szelf a nyelv és a világ problémáit, valamint a köztük levő kapcsolatot, hogy le tudja gyűrni a szolipszizmus fenyegetését, és ebben bi-

¹⁸ Lásd: Cathy CARUTH, *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995) és Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996).

¹⁹ Még abban az évben, amikor Foster felfedezte a „traumatikus realizmust”, Jonathan Franzen forgalomba hozott egy másik, látszólag hasonló fogalmat, a „tragikus realizmusét” a *Why Brother?* című esszéjében (in Jonathan FRANZEN, *How To Be Alone*, 55–97 [New York: Picador, 2002]). De, ahogyan Dubey nem meglepő módon rámutat, Franzen fogalma „lényegében az irodalom értékének liberális humanista koncepciója”, és ehhez képest nem nyújt újat („Post-postmodern Realism?”, *Twentieth-Century Literature* 57, no. 3–4 [2011]: 369).

²⁰ Melvin Jules BUKIET, „Crackpot Realism: fiction for the Forthcoming Millennium”, *Review of Contemporary Fiction* 16, no. 1 (1996): 13–22, 14.

zony nem jelentenek nagy segítséget ezek a „lunatikus” karakterek, akik az általános abszurdításban találják meg életük értelmét.

(Mary K. HOLLAND. „Realisms in and after Postmodernism”. In Mary K. HOLLAND, *The Moral Worlds of Contemporary Realism*, 31–37. New York–London–Oxford–New Delhi–Sidney: Bloomsbury Academic, 2020.)

Fordította: *Deczki Sarolta*