

A MÚLT PERSPEKTÍVÁI:
A HIDEGHÁBORÚ EMLÉKEZETE
A KORTÁRS AMERIKAI PRÓZÁBAN¹

Amerika évszázadának történetében hosszú, jelentős fejleményeket dokumentáló fejezet a hidegháború időszaka. Erre a periódusra datálhatók ugyanis az első és második világ életmódjának és kultúrájának átalakulását hosszú távon, így a hidegháború „lezárulta” után is jelentősen meghatározó történések, az Amerikai Egyesült Államok puha hatalmának,² technológiai, gazdasági, politikai és kulturális hegemoniájának kiépítése. Ez a folyamat többféleképpen is jellemezhető. A hidegháborús elrettentés logikája által indukált fegyverkezési verseny olyan technikai/technológiai fejlesztéseket hívott életre, amelyek a globalizáció következtében a fogyasztói kultúra tárgyaiként a legkülönbözőbb társadalmak és kultúrák hétköznapijaiba épültek be. S legyen szó hűtőszekrényről, különböző hanghordozókon terjedő, népszerű zenei felvételekről, a wifihálózatról vagy a bulvársajtról és a papírfedeles bestsellerekről, az életmód kényelme magával hozta az értékrend beépülését az ezáltal amerikanizálódott társadalmak kultúrájába. A hidegháború korszakának értelmezésekor nem tekinthetünk el a globalizáció ideológiáját és gyakorlatát megteremtő és azt jelentősen befolyásoló gazdasági rend és politikai ideológia, a neoliberális kapitalizmus szerepétől, amely alapvetően hozzájárult a hidegháború kései korszakának és lezárásának folyamánként létrejött „világrend” kialakításához. Mindezekhez hozzájárult még azoknak a nemzeti és nemzetközi szervezeteknek a létrehozása, amelyek a hidegháború kezdetétől hozzájárultak a politikai és kulturális *status quo* fenntartásához, legyen szó az ENSZ (1945), benne az UNESCO (1946) és a WHO (1948), a Nemzetközi Valutaalap (1945), vagy éppen a Nemzetközi Atomenergia-ügynökség (1957) tevékenységéről. Az Egyesült Államok történeti szerepe ezeknek a folyamatoknak

¹ A tanulmány szakmai lektora Tóth Zsófia Anna.

² Vö.: NYE 1990.

az alakításában olyannyira tagadhatatlan, hogy politikai hovatartozástól függetlenül többen is indokoltnak vélik a globalizációt és az amerikanizációt szinonimaként értelmezni.³

A hidegháború idején bekövetkezett gazdasági, társadalmi, kulturális és technológiai változásokból természetesen az amerikai irodalom sem volt képes kivonni magát. Greg Barnhisel a hidegháború irodalmi kultúráit tárgyaló kötet előszavában három tételben foglalja össze a hidegháború elsősorban angol nyelvű irodalmait, benne az amerikaiak érintő változásokat. Az első tétel szerint a korszak során jelentős változások történtek az irodalom létrehozását, terjesztését és befogadását meghatározó intézményes környezetben.⁴ Ide sorolja – egymástól nem teljesen függetlenül – a kiadói szférának a monopolizálódás irányába mutató szerkezeti átalakulását, a papírfedeles kiadványok és ezzel párhuzamosan a műfaji próza előretörését, az irodalom termelésébe, terjesztésébe és befogadásába történő beavatkozás arányának növekedését, valamint a kormányzati szervezetek (mint a CIA és a USIA) intenzív fedett és nyilvános tevékenységét az irodalom legkülönbözőbb területein.⁵ Barnhisel második tétele a globális változásokra vonatkozik: arra, hogy mivel a hidegháború története párhuzamos zajlik a de- és rekolonizációs törekvésekkel, így a korabeli brit és az amerikai irodalom elsősorban magával a hidegháborús konfliktussal, míg a dekolonizált területek angol nyelven alkotó szerzői az intézményes és kulturális változásoknak a saját környezetükre gyakorolt hatásaival foglalkoznak elsősorban, s hogy ennek paradox fejleményeként az antikommunista kulturális törekvések jegyében foganatosított intézkedéseket egyes alkotók igyekeztek saját

³ A kérdés hatalmi viszonyokra koncentráló összefoglalóját lásd OLDENZIEL 2007.

⁴ BARNHISEL 2022: 2.

⁵ BARNHISEL 2022: 3–5. Erről részletesebben lásd MENAND 2021: 55–91, 157–196, 452–511, 542–600. A CIA irodalmi programjához hasonló brit vállalkozás fiktív történetét írja meg Ian McEwan *Sweet Tooth* című regényében (MCEWAN 2012). Magáról a vállalkozásról, annak publikusan elérhető adatok alapján rekonstruált történetéről lásd ENGLISH 2025.

függetlenségi törekvések szolgálatába állítani.⁶ Barnhisel harmadik tétele arra vonatkozik, ahogyan az irodalmi intézményrendszerben a modernista esztétikai zsinórmércéjével szemben különböző törekvések alakultak ki, s ezek a törekvések lehetővé tették a kisebbségi szerzők számára, hogy akár az Egyesült Államokban, akár annak határain túl, rátaláljanak saját hangjukra, magukra vonják a figyelmet, s megteremtsék kulturális befogadásuk, sőt kanonizációjuk lehetőségét.⁷

Ugyan Barnhisel megállapításai további finomításra és kiegészítésre szorulnak, ahhoz elégségesek, hogy belássuk: az 1990-es évek elejére az éppen véget érő hidegháború maradandó módon befolyásolta az irodalmi szövegek létrehozásának, terjesztésének és befogadásának módozatait. Éppen ezért tartom fontosnak a kérdést, hogy az amerikai irodalom, legfőképpen az amerikai próza hogyan emlékezik meg a hidegháborúról az azt követő történeti időszakban. Milyen tud(om)ással bír saját történeti alakulásáról? Milyen, a hidegháború idején játszódó történetek elmesélésére vállalkozik? Milyen esztétikai elképzelések mentén? Miféle nézőpontból? Bár maradéktalan választ nem adhatok ezekre a kérdésekre – már csak a terjedelmi korlátok miatt sem –, négy hosszú regény rövid olvasata révén

⁶ BARNHISEL 2022: 5. Fontos kiemelni, hogy kimondottan irodalmi, reprezentációs stratégiákról van szó, s hatásuk és eredményességük megítélése kérdéses, a legtöbb esetben a kontextusnak szentelt fokozott figyelmet igényel, különös tekintettel a hidegháború során meglehetősen kényes ideológiai területnek számító faji kérdésekre tekintettel. Az utóbbi időben két film is foglalkozott – igaz, eltérő hangsúlyokkal – az amerikai kulturális diplomácia és a kolonializáció hidegháborús kérdéseinek összefüggéseivel: Hugo Berkeley *The Jazz Ambassadors* (2018) és Johan Grimonprez *Háttérzene államcsínyhez* (2024) című alkotásairól van szó.

⁷ BARNHISEL 2022: 6. Hasonlóan Barnhiselhez, Mark McGurl is a modernista esztétika intézményesüléseként értelmezi a világháború utáni fikciós próza fejleményeit, ám ezt az átalakulást szorosabb összefüggésbe hozza a felsőoktatás hidegháborús célokra való átalakításával, illetve magát a „hangra történő rátalálást” nemcsak a kisebbségi és „posztmodern” szerzőkre vonatkoztatja, mint Barnhisel, hanem a minimalizmusra is, valamint felveti fikció és tapasztalat episztemológiai kérdéseit is. Lásd MCGURL 2009: 1–74, 127–179. Ahogyan természetesen annak a gondolatnak is terjedelmes a szakirodalma, hogy a történeti idő nem mindig és mindenhol múlik egyformán, s a modernista esztétikák újrahasznosítására a legkülönbözőbb helyzetekben és helyszíneken kerül sor. Erről lásd KONSTANTINOU 2017; TRIMM 2018; MICKALITES 2023.

arra törekszem majd, hogy bemutassam a kortárs amerikai fikciós prózának a történeti emlékezetet lehetőségeinek megteremtésére irányuló, sajátos kísérleteit. Sajátos kísérletekről van szó, amennyiben fikciós műfajról beszélünk, amely speciális helyet foglal el mind a korszakkal foglalkozó nem fikciós (tudományos és tényfeltáró) prózai alkotások, mind a fikciós játékfilmek és a korabeli képanyagokat is használó dokumentumfilmek között. Egyrészt az irodalmi szövegek képtelenek nem tudomást venni a képanyagokkal (is) gazdagon dokumentált történeti félműltről, másrészt viszont tudatában kell hogy legyenek az általuk megkonstruált fiktív történeteknek a különböző történeti narratívákhoz való viszonyának. Egyszerűbben fogalmazva és némileg a visszájára fordítva a kérdést: a nem fikciós próza és a dokumentumfilm is hasonló eljárásokkal és ideológiai tétek mentén működik, mint az utólagosan megszülető fikciós elbeszélések. Így a már korábban megemlített dokumentumfilm, Johan Grimontprez *Háttérzene államcsínyhez* című alkotása kiválóan mutatja be a könnyűzene afroamerikai képviselőinek hadrendbe állítását a hidegháborús puha hatalomgyakorlás szinte tankönyvszerűen alkalmazott eszközeként, s sikeresen veti fel felelősségük kérdését is (például Louis Armstrong esetében), másrésztől viszont az olyan történelmi szereplőket, mint Hruscsov, Castro vagy éppen Malcolm X, mindenféle kommentár nélkül az egyetemes emberi szabadság bajnokaként ábrázolja. Még az olyan – ideológiai szempontból jóval kiegyensúlyozottabb – alkotások esetében is, mint Ken Burns és Lynn Novick maratoni, *The Vietnam War* című dokumentumfilmjében is megfigyelhető az elfogultság: a tizennyolc órás anyag konklúziójaként Tim O'Brien olvas fel saját novellájából, s ahogyan az eredeti irodalmi szövegben, úgy a filmben is: a(z amerikai) katonai menetfelszerelés tárgyainak terhe a háború közösen elszenvedett veszteségeinek súlyaként metaforizálódik.⁸ A nem fikciós prózai feldolgozások is sokat köszönhetnek a vizuális dokumentumoknak és azok dokumentumfilmes alkalmazásának. Így például Vincent Bevins kiváló munkája, a *The Jakarta Method* is két nagy sikerű dokumentumfilmre, a Joshua Oppenheimer (és Christine Cynn, illetve névtelenségbe burkolódzó alkotótársaik) által rendezett *Az ölés aktusa* (2012)

⁸ *The Vietnam War* 2017; O'BRIEN 1990: 1–25.

és *A csend képei* (2014.) című alkotásokra hivatkozik, amelyekkel szemben ő szélesebbre állította vizsgálódásai perspektíváját, hogy a történesek globális kontextusával egészítse ki a filmek által feltárt indonéziai eseményeket.⁹ Azonban ebben a „globális kontextusban” erősen háttérbe szorul Kína, és legfőképpen a Szovjetunió, és annak a dekolonizációs folyamatban játszott szerepének politikai értékelése (vagy hogy a szovjeteknek maguknak is voltak „kolonizációs” törekvések).¹⁰

Mindezek tükrében nem véletlen, hogy a történeti eseményekhez és ábrázolásukhoz való viszony kitüntetett figyelmet kap a hidegháború utáni korszak amerikai prózájában. Az ennek bemutatására általam választott szövegek tárgyalását inkább didaktikai, semmint reprezentatív szempontok indokolják. Szerzőik együttesen képviselik a világháború után kialakult amerikai próza főbb kanonikus alakzatait: akad köztük női maximalista, posztmodern, minimalista és etnikai szerző is. Két regény begyűjtötte a legrangosabb amerikai irodalmi elismeréseket, másik kettő pedig felkerült a rövidített listára, vagyis kijelenthető: mindannyian a kulturális fősodor részei. A négyből két regény elérhető magyar fordításban,¹¹ s ennek oka talán az, hogy az egyiket filmre, a másikat televízióra adaptálták.¹² Ráadásul a kiválasztott négy amerikai nagyregény különböző vonatkozásait villantja fel a történeti emlékezet problematikájának. Joyce Carol Oates *Szösz* (eredetileg: *Blonde*)¹³ címmel megjelent regénye a hidegháború ideológiai fegyvereként élesített vizuális tömegkultúrára történő irodalmi emlékezés példája, s megteremti az alkalmat arra, hogy megfigyeljük, hogyan tör be a popkultúra és annak irodalmi ábrázolása a történelmi emlékezet terébe.

⁹ BEVINS 2020: 6. Bevins érzésének másik sarokpontja Odd Arne Westad történész érvelése, aki a hidegháború történetét a világháborút követő megtorpanást követő időszakban a kolonializmus projektjének folytatásaként látatja. BEVINS 2020: 230–231; WESTAD 2017: 130, 132.

¹⁰ Indokoltnak tűnik a „kolonizáció” kifejezés használata, még akkor is, ha a szovjet belső és külső kolonizációs törekvések nem feltétlenül kapitalista és csak gazdasági megfontolásokat követtek. Erről lásd THOMPSON 2014. A hidegháborút megelőző kommunista időszak kapcsán lásd LORING 2014.

¹¹ OATES 2022; NGUYEN 2024.

¹² *Szösz* 2022; *A szimpatizáns* 2024.

¹³ OATES 2000.

Don DeLillo, a hidegháborús rettenet posztmodern mesterének a korszakkal foglalkozó utolsó regénye kapcsán azt fogom vizsgálni, hogy a hidegháború, mint történelmi korszak, hogyan befolyásolja az *Underworld*¹⁴ című szöveg elbeszélői szerkezetét és cselekményesítését, s ezek hogyan hatnak vissza az irodalmi emlékezet működésére. Ezt követően Denis Johnsonnak, a minimalizmus és a vietnámi háború veteránjának *Tree of Smoke* (2007) című monstruózus elbeszélése kapcsán a helyszínválasztás és a történelem hiányának kapcsolatáról beszélek majd, rávilágítva a lehetséges történelmi és filmes szubtextusok szerepére. Az érvelés végén pedig Viet Thanh Nguyen *A szimpatizáns* (eredetileg: *The Sympathizer*)¹⁵ című regényét értelmezem majd a szerző sajátos, többnézőpontú emlékezetpolitikájának segítségével.

A FIKCIÓ BETÖRÉSE A TÖRTÉNELEMBE –
A SZÖSZI ESETE A HIDEGHÁBORÚVAL

Joyce Carol Oates *Szöszí* című regénye 2000-ben mind a Pulitzer-, mind a Nemzeti Könyvdíj rövidített listájára felkerült, de végül egyik díjat sem sikerült elnyernie. A termékeny szerző ennek ellenére az egyik legfontosabb művének tartja, s a regényt alapvetően „biofikciós” szöveggként pozicionálja: olyan történetként, amely egy közismert személy fikcionalizált élettörténetét meséli el, ebben az esetben: hogyan válik Norma Jeane Baker Marilyn Monroe-vá.¹⁶ Ez a történet a szövegben nem csupán a művésznév megválasztásának és a vele való azonosulásnak a folyamatoként jelenik meg, hanem Norma Jeane Baker testének publikussá válásaként. Maga az elbeszélés ezt a folyamatot a szerző írásmódjára jellemző módon egyes szám harmadik személyű, belső nézőpontú elbeszélésként viszi színre. Szereplőinek – így Marilyn Monroe-nak – a tudatfolyamát deklaratív kijelentések sorozataként jeleníti meg, amelyet kurzivált, különböző történelmi forrásokból, Monroe-tól vagy kortársaitól származó, illetve fiktív, de minden esetben egyes szám első személyben íródott idézetek szakítanak félbe. Így keveredik a valós történelmi személy és Oates róla alkotott víziója, amelyben két, egymást

¹⁴ DELILLO 1997.

¹⁵ NGUYEN 2015.

¹⁶ LACKEY 2014: 180.

kizáró elképzelés feszül egymásnak: Norma Jeane Baker természetesen önmagát adja, s nincs is szüksége a színészmesterség fogásaira, illetve Marilyn Monroe rafináltan zseniális, mindazonáltal képzett előadóművész. Ennek a biofikciós történetnek az elmesélése során szinte teljesen háttérbe szorul a történelem, miközben Oates ragaszkodik ahhoz az értelmezéshez, hogy a regény Monroe-t politikai merénylet áldozataként ábrázolja.¹⁷ Így némileg meglepő, hogy ha mégis szóba kerül a politikai merénylet elképzelését indokló hidegháborús történeti kontextus, akkor az milyen didaktikusan vagy éppen miféle, valószínűleg szándékos történelmi csúsztatásokkal történik.

A regény kitér rá, hogy Norma Jeane Baker karrierjét *pin-up* lányként kezdte még a második világháború idején, s feladata éppen a seregben szolgáló katonák „moráljának” fenntartása lett volna. Ugyan a terminust sokan „címlaplányként” fordítják, az történetileg a „falra kitűzött” fényképekre utalt, s a lányok képei egyáltalán nem biztos, hogy a címlapon szerepeltek. Marilyn Monroe karrierjében is magyarázkodásra adott okot, hogy a korábban „Mona Monroe” név alatt megjelent erotikus fotókat az akkoriban induló *Playboy* – a középső, dupla oldalon – újraközölte.¹⁸ A szexualitás és a szabadosság változó megítélése a közbeszédben és Monroe szerepe ebben a történetben a regény cselekménye szerint elsősorban magánjellegű problémákat okoz Monroe és partnerei között. Joe DiMaggio (a regényben: az „Exsportoló”) sérelmezi a képek – és egyáltalán: Marilyn – népszerűségét. A pár Japánba utazik, ahol DiMaggio a világháborús vereség után a szigetországban gyorsan terjedő baseball 1954-es szezonját nyitná meg, ám Marilyn nemcsak hogy melegebb fogadtatásban részesül, mint férje, de *pin-up* lány szerepéhez visszatérve a nagykövetségen tartott fogadáson beleegyezik abba is, hogy a „tengerentúlon szolgáló [Koreában állomásozó] csapatokat szórakozta[ss]a”: „Ó, igen, uram! Ez a legkevesebb, amit megtehetek!”¹⁹ Mindkét esetben a nő testének publikus megjelenése, közszereplő mivolta és a magánélettel kapcsolatos elképzelések korabeli ellentmondásainak lehetünk tanúi. Monroe itt hazafias kötelességének tesz eleget, anélkül, hogy tudná, miben is vesz részt.

¹⁷ NICHOLS 2001; OATES 2022: 913.

¹⁸ OATES 2022: 526–527.

¹⁹ OATES 2022: 591.

A regény máshol olyan ismereteket tulajdonít Monroe-nak, amelyekkel a korabeli művelődésszerkezet ismeretében aligha rendelkezhetett: ilyen a lánygyermekkel kapcsolatos kínai előítéletek megléte.²⁰ De az is feltűnő, hogy a nukleáris tesztrobbantások helyszínének lakói 1950-ben, egy évvel a nevadai légköri robbantások megkezdése előtt próbálják meg egy kaliforniai étteremben aláíratni petíciójukat Monroe-val és vacsorapartnerével (a nyilvános tiltakozások csak valamivel az 1951-ben kezdődő nevadai atmoszférikus kísérletek után kezdődtek).²¹ Ezek a történeti tévedések adódhatnak ugyan az időrend ismeretének hiányából, de éppúgy lehetnek a „biofikciós” játékszabályoknak megfelelően a szerzői szándék megnyilvánulásai: hogy a szerző az eltérések szisztematikus alkalmazása révén tulajdonítson szimbolikus jelentést a közismert alak élettörténetének és rajta keresztül az azt meghatározó történeti kontextusnak.²² Ez a tendencia még inkább megfigyelhető a regény legfontosabb történeti csúsztatásakor. A Kennedy elnökkel zajló titkos találka során Monroe fültanúja lesz egy, a rakétaválságot előrevetítő telefonbeszélgetésnek, és hangot ad a kubai szankciókkal kapcsolatos fenntartásainak is.²³ A gond csupán az, hogy míg a találkozóra 1962 húsvétja után kerül sor, a rakétaválság kirobbanására viszont csak októberben, jóval Marilyn Monroe augusztus 4-ei halála után. A regény azzal, hogy megbontja az események történeti sorrendjét, és Monroe szájába adja az amerikai embargós politika kritikáját (különösen, hogy közvetlenül előtte orálisan elégítette ki az elnököt), lehetséges okokkal szolgál a színésznő idegenkezűségre utaló erőszakos halálához. Ugyan a szöveg korábban távol tartotta Monroe alakját a politikától és a közvetlen politikai megnyilvánulásoktól, a cselekményesítésnek ezzel a fordulatával testét a pótlólagos/művi emlékezet (*prosthetic memory*) ikonjává avatja, abban az értelemben, ahogyan Alison Landsberg értelmezi annak működését a tömegkultúra terében. A pótlólagos/művi emlékeknek semmi közik az emlékező tapasztalatához, ám a nyilvánosság terében keringve lehetővé teszik, hogy kapcsolatba lépjenek az emlékező testével, hogy részévé váljanak

²⁰ OATES 2022: 567.

²¹ OATES 2022: 504–505.

²² A biofikció lehetséges használatáról lásd BOLDRINI et al. 2025.

²³ OATES 2022: 871–882.

az egyéni tapasztalat személyes archívumának, s ezáltal hatással legyenek az emlékező szubjektumára, a múltról és a jövőről alkotott fogalmaira.²⁴ Ezért fontos tehát, hogy Marilyn Monroe testének ábrázolása és a hidegháború legforróbb konfliktusa Oates regényében egymásra vetülnek, lehetővé téve az olvasó számára, hogy folytonosságot fedezzen fel a kulturálisan felszított vágyak és a politikailag motivált agresszió történeti megnyilvánulásai között.

A TERROR VÉGE –
DON DELILLO UTOLSÓ HIDEGHÁBORÚS REGÉNYE,
AZ UNDERWORLD

Don DeLillo talán a hidegháború kései korszakának legismertebb amerikai szerzője, bár Magyarországon inkább legújabb – és leginkább minimalista irányultságú – szövegeiről ismert. Két fontos hidegháborús regénye, a katasztrófától való korszakos rettegést mesterien ábrázoló *White Noise* (1985) és a Kennedy-gyilkosságot feldolgozó *Libra* (1988) magyarul is olvasható, *Fehér zaj* (2006) és *A mérleg jegyében* (1991) címmel. Míg előbbi a politikai rendszerváltás környékén, a posztmodern próza iránti általános érdeklődés légkörében jelent meg, a korábbi szöveg megjelenését követően szinte visszhangtalanul tűnt el az öt megjelentető kiadóval, hogy aztán újra megjelenjen és több kiadást is megérjen, legutóbb a belőle készült filmadaptáció premierjére. DeLillo karrierjének középső (és sokak szerint kulturálisan legjelentősebb) szakasza a hidegháború atmoszferikus ábrázolásával jellemezhető, s ennek az alkotói korszaknak a lezárásaként jelenik meg az akár összefoglalásként is olvasható fő mű, az *Underworld*.²⁵ Fő mű, mert benne összpontosul az életmű szinte összes addigra kirajzolódó törekvése, s jó néhány előremutató motívum is megjelenik. Az *Underworld*-ben fellelhetjük a hidegháborús terror motívumait, a szexualitásnak a szorongáshoz kapcsolódó megjelenítését, a szerző technológia és tömegkultúra iránti vonzódását és a velük kapcsolatos szorongást, de éppúgy felbukkannak már a gazdasági motívumok és az etnikai háttér feltérképezésére tett kísérletek. Hidegháborús regényről beszélhetünk, amennyiben a regény történetének

²⁴ LANDSBERG 2004: 25–26.

²⁵ DELILLO 1997.

határait az jelöli ki, ahogyan DeLillo a korszak történeti ívét értelmezi: az egymásra montírozott első sikeres szovjet hidrogénbomba-kísérlet (1953. augusztus 12.) és Bobby Thomson MLB-győzelmet érő hazafutása (1951. november 4.) adják a történet kezdőpontját (a regényben 1951. október 3.),²⁶ míg a regény záró mondata egy haldokló apáca vízióját rögzíti valamikor a hidegháború „lezárulta” után: „Béke.”²⁷ Ráadásul a regény nyitóepizódjában a baseballmeccset J. Edgar Hoover is megtekinti Frank Sinatra társaságában, s ott értesül a szovjet kísérletről, miközben Bruegel *A halál diadala* című képének hatásán töpreng. A regény zárófejezetében pedig a győztes labdát végül birtokló központi szereplő, Nick Shay Kazahsztánba látogat, hogy megtekintsen egy bemutatót a hulladékok atomenergia segítségével történő megsemmisítéséről, miközben *Edgar* nővér (Nick egykori tanára) haldoklik, s kísérleti atomrobbantások internetes képeit böngészve éli át a „béke” látomását. Jelezve a „béke” által biztosított lehetőséget, a kódként is funkcionáló fejezet a *Das Kapital* címet viseli. Vagyis az *Underworld* ízig-vérig formai szempontból tudatos, virtuóz módon túlírt, kései posztmodern regény, amely mindazonáltal igyekszik számot vetni saját történeti kontextusával és szerzőjének életművével is.

Annak ellenére, hogy a regény több szálon futó történetét erős narratív keret fogja össze, és Nick Shay titkára az időben visszafelé haladó elbeszélés során derül fény, valamint a labda tulajdonosváltásai is kijelölik a cselekmény ívét, a szöveg mégis epizodikusan szerkesztett, a töredékesség, egy virtuóz improvizáció benyomását kelti. A szöveget gazdagon átszövő kulturális utalások is inkább centripetális irányban hatnak, semmint tematikusan egyben tartanak az elbeszélést és annak cselekményét. Nehéz lenne szerkezeti elvet keresni, amely összefogja az eredeti kiadás több mint 800 oldalát, hacsak az elvet magának az emlékezés nehézségeiben keresnénk, amelyet az emlékek tárgyiasult és egyben mediatizált mivolta okoz. Több olyan jelenet is

²⁶ DELILLO 1997: 23. A sporttörténeti pillanatot az angolban az *a shot heard 'round the world* kifejezéssel illetik, amelyet számos más történelmi esemény, így az amerikai függetlenségi háború elsőként eldörrenő vagy a Szarajevóban a trónörökös kivégző merénylő lövésére is használnak. DeLillo ezt a használatot terjeszti ki a hidegháborús fegyverkezési verseny fokozódásának kezdeteként értelmezett, sikeres szovjet kísérletre.

²⁷ DELILLO 1997: 827.

akad a szövegben, amely erre hívja fel a figyelmet. A központi motívumnak számító labda eredetisége mellett Nick egykori partnerének, Klara Saxnek a művészeti törekvései érdemelnek itt figyelmet, hogy az arizonai sivatagban nyugalmazott B-52-es bombázókat újrafestve művészi installációt hozzon létre belőlük. A legbeszédesebb azonban mégis az a New York-i házibuli, ahol Klara Sax a Zapruder-film képkockáiból készült installációval szembesül, és azt tapasztalja, hogy a képek film mivolta, anyagi természete „leválasztotta őket azokról a dolgokról, melyeket jelenségeknek tekintünk”, és „[a] felvétel mintha a filmnek magának a természetéről állított volna valamit”,²⁸ s mindez – ahogyan Klara jelen lévő barátja, a dokumentumfilmes Miles Lightman fogalmaz – „[k]ívül van a nyelven”.²⁹ Vagyis a regény történeti emlékezettel kapcsolatos problémáját az jelenti, hogy a bőségesen rendelkezésre álló tárgyi relikviák és vizuális nyomok, valamint az ezekhez való korlátlan hozzáférés, illetve reprodukciójuk lehetősége és elszaporodásuk lehetetlenné teszik azt az emlékezeti munkát, hogy a tárgyakhoz kapcsolódó történeti eseményhez stabil jelentést rendeljünk.

DeLillo regénye így nem csupán a kulturális emlékezet mediális, de intézményes nehézségeiről is vall. Ahogyan Astrid Erll rámutat:

„Ugyan a fikciós próza lehetősége, hogy a kulturális emlékezet médiumává váljon intra- és intermediális stratégiák függvénye, ezen lehetőség csak egy mediálisan plurális térben tud kiteljesedni. Az »emlékeket létrehozó film« ahogyan az »emlékeket megteremtő regény« is az őket körülölelő mediális hálózatokban és azok által jön létre.”³⁰

DeLillo regénye éppen ennek a kettős meghatározottságnak a paradoxonát viszi színre: hogy a kultúra tárgyai ugyan a történeti időben léteznek, és ha mégoly bizonytalanul is, de kijelölik keletkezésük idejét és helyét a történeti időben (mint a Kennedy-gyilkosságról készült amatőr felvétel és annak pontos helye és időpontja), ám használatuk (akár a fiktív irodalmi keretben) csak és kizárólag akkor garantálja a kulturális emlékezetként

²⁸ DELILLO 1997: 495–496.

²⁹ DELILLO 1997: 496.

³⁰ ERL 2008: 396.

történő működésüket, ha azt a nemzeti közösség elképzelését létrehozó mediális hálózatok lehetővé teszik. Ez egyben azt is jelenti, hogy a nemzet elképzelt közösségét reprodukálható és újrahasznosított képek hozzák létre, azok a képek, amelyek ugyanennek az elképzelt közösségnek a kulturális emlékezeteként funkcionálnának, s hogy ennek a kettős folyamatnak az eredményéért a „nyelven kívül”, a reprezentáción túl az azt szabályozó intézményes struktúrák felelnek.³¹ Ennek tükrében az *Underworld* a történeti emlékeknek a kulturális emlékezetbe történő átmenetének/átmentésének a nehézségeiről szól, azt szcenéirozza és karikírozza. A Kennedy-gyilkosságból többet fed el néhány kimerevített és művészeti installációként alkalmazott filmkocka, mint amennyit megőriz; az ismétlés révén nem a kép jelentése, hanem az értelmetlensége sejjik fel a „nyelven túl”. És hogyan is gondolhatnánk komolyan, hogy a hidegháború története belefér egyetlen baseball-labda tulajdonosról tulajdonra vándorlásának történetébe? A regény végén így a magasztos „béke” kifejezés a kísérleti atomrobbantások képei után ugyanolyan ironikus, mint az amerikai szakemberek nagyszabású üzleti terve a hulladék nukleáris reakció segítségével történő eltüntetésére. Az *Underworld*ben DeLillo személyes hangvételű prózája a posztmodern irónia végére ér, amit csak még tovább erősít – legalábbis utólag – az első kiadás címlapján díszelgő André Kertész-fotó a World Trade Center ikertornyairól.

TÖRTÉNELMI ESZKATOLÓGIA –
DENIS JOHNSON *TREE OF SMOKE* CÍMŰ REGÉNYE

Denis Johnson *Tree of Smoke*³² című regénye azzal az eseménnyel kezdődik, amelyet DeLillo regénye is kitüntetett hivatkozási pontnak tekint: a Kennedy elnök elleni merénnyel. A *Szöszivel* és az *Underworld*del szemben azonban a *Tree of Smoke* helyszínéül nem az Amerikai Egyesült Államok területe

³¹ Talán nem véletlen, hogy DeLillo *Underworld*öt követő művei, a pálya elejére részben visszakanyarodva, a testhez történő visszajutás lehetőségét keresték, s hogy például a *Cosmopolis* (DE LILLO 2003) című regényben a nemzeti közösség elképzelését egy félbehagyott filmforgatásán részt vevő, meztelen, multiethnikus tömeg reprezentálja. Erről lásd SÁRI B. 2018.

³² JOHNSON 2007.

szolgál, s a regény nyitómondata szerint Kennedy elnök halála sem délután egykor, hanem hajnali három órakor áll be – manilai idő szerint. A regénynek ez a nyitánya több szempontból is szimbolikus: egyrészt jelzi, hogy a történet-világ – ahogyan a hidegháború – nem hogy nem korlátozódik az Egyesült Államokra, hanem leginkább a legváltozatosabb helyszíneken, kihelyezett konfliktusok sorozataként zajlott le. A *Tree of Smoke* főbb szereplői amerikaiak, de akad kanadai és német, akik küldetéseik során (legyenek azok katonaiak, hírszerzésiek vagy jótékonyak) mindig kapcsolatba kerülnek a helyekkel: a Fülöp-szigeteken, Dél-Vietnámban, Malajziában, illetve Délkelet-Ázsia egyéb régióiban. És még ha az elbeszélés legtöbbször az amerikai szereplőkre is fókuszál, a helyi szereplők saját történettel rendelkeznek, amelyekbe a szöveg itt-ott mélyebb bepillantást is enged. Éppen ezért szükséges hangsúlyozni, hogy a *Tree of Smoke* olyan „amerikai nagyregény”, amely nem teszi kizárólagossá az amerikai hidegháborús vagy vietnámi történeti narratívát. Ha valamiről, hát éppen ennek a narratívának a visszájáról vall a szöveg, miközben – némileg ellentmondásosan – egy hagyományos koloniális narratívára és bibliai utalásokra támaszkodva teszi ezt. A regény központi alakja ugyanis Francis X. Sands ezredes, aki mintha a Joseph Conrad regényéből adaptált film, az *Apokalipszis most!* Kurtz ezredeseként játszaná a CIA zseniálisan őrült, engedetlen ügynökét.

A regény mentségére legyen mondva, hogy a hasonlóság csupán szerkezeti: Sands ezredes és a parancsait, illetve a nyomát követő unokaöcs, William „Skip” Sands viszonya csupán távolról emlékeztet a háborús racionalitást a vallásos megszállottságig feszítő – Marlon Brando alakította – figurára Coppola filmjéből, hiszen a regény – a vietnámi háború valós borzalmainak ábrázolását némileg háttérbe szorítva – leginkább a hírszerzés és a kémelhárítás szerepére, az információs és ideológiai hadviselés bemutatását helyezi az előtérbe. Vietnámi veteránként – és mivel évekig élt a Fülöp-szigeteken – ismerősen mozog az átlagamerikai számára ismeretlen, egzotikusnak számító terepen. Johnson ízig-vérig minimalista, a részletek, a feszültséggel teli párbeszédék mestere, távol tartja magát a posztmodern allegóriáktól. Így hiába terhelik Skip és Kathy Jones szerelmi viszonyát

teológiai eszmecserek Kálvin predestinációs hittételéről,³³ hiába vitatják az ezredesnek a CIA folyóiratában megjelent cikkét a kettős ügynökök szerepéről,³⁴ a szerző részletek iránti figyelme megmarad a realizmus esztétikájának keretein belül, még akkor is, ha a fentebb említett utalásrendszer működik. Az ezredes cikkének esetében például az utalás Conrad regényére meglehetősen nyilvánvaló. Kurtz kéziratának konklúziója azonban, miszerint „Irtsátok ki valamennyit!”,³⁵ Johnson regényében új értelmet nyer. *A Tree of Smoke* realista történetében nemcsak az ezredes tűnik el rejtélyes körülmények között (valószínűleg a CIA ténykedésének köszönhetően), elindítva a nagyon is amerikai legendát, hogy még mindig életben van valahol, hanem a conradi párhuzam szerint a Marlow pozíciójában lévő Skip Sands is más helyzetben találja magát, mint Conrad elbeszélője. Bár Skip önmagát nagybátyja örökségének letéteményeseként látatja,³⁶ nem egy hajó fedélzetén meséli el nagybátyja történetét hiteles szemtanúként a kapitalista világrend és a kolonizációs misszió jelen lévő képviselőinek, hanem kivégzésére vár a fegyvercsempészetért rá Kuala Lumpurban 1983-ban kirótt halálos ítélet szerint.

Johnson regényének sikerét kritikus hangok övezték, és ez talán érthető is. Mert míg DeLillo fentebb értelmezett szövege a történeti emlékek a kulturális emlékezetbe való beépülésének mediális és intézményes nehézségéről beszél, addig Johnson egy lépéssel tovább megy, és bemutatja, hogy maguk a történeti emlékek sem csak a domináns történeti narratívák hagyományos értelmezése révén nyerhetik el jelentésüket. Johnsonnak a történeti esetlegesség látszatát keltő, realista ábrázolásmódja mögött ugyanis teológiai indíttatású szervezőelv rejlik. Erre utal már a cím is,³⁷ de leginkább a korábban említett eszmecsere Kathy és Skip között, amelynek

³³ JOHNSON 2007: 156.

³⁴ JOHNSON 2007: 249–255.

³⁵ CONRAD 1977: 83. Vámosi Pál fordítása. Az eredetiben: „Exterminate all the brutes.” Conrad megfogalmazása többértelmű a magyarításnál, hiszen a felszólítás az eredetiben arra vonatkozik, hogy „irtsátok ki mind, ki kegyetlen!”, s ez egyként vonatkozhat a győzőre és legyőzöttre, ahogy arra is, aki a felszólításnak engedelmeskedik.

³⁶ JOHNSON 2007: 609.

³⁷ Én 3,6; Jo 2,30–31; Kiv 33,9–10.

visszatérő utalása a bibliai passzus: „A szolgálatok is különfélék, de az Úr ugyanaz. / Sokfélék a jelek is, de Isten, aki mindenben mindent véghezvisz, ugyanaz” (1Kor 12,5–6). A „szolgálatok” és a „véghezvisz” kifejezéseket ráadásul az „administration” (kormányzat) és az „operation” (művelet) szavakkal adja vissza az angol fordítás,³⁸ s ezeknek nyilvánvaló hidegháborús konnotációit a regény messzemenőig kiaknázza. Mind Sands ezredes, mind unokaöccse az amerikai hidegháborús doktrínák alakulástörténetének esnek áldozatul: a tiszt nem csupán a kettős ügynök bevetésének tökéletes körülményeit igyekszik elméletileg és gyakorlatilag is körüljárni, de Trung Than segítségével taktikai atomfegyver bevetésének lehetőségét akarja elhíttetni az északiakkal, s valószínűleg ez a helyi konfliktus eszközlésével fenyegető, illegális „pszichológiai hadművelete”, valamint a hírszerzésről alkotott elképzelései³⁹ vezetnek a CIA általi kiiktatásához. Skip lebukása a regény végén és a rá váró halálos ítélet pedig tekinthető afféle költői igazságszolgáltatásnak, ugyanis korábban a CIA-nak írott jelentésében eltitkolta nagybátyja közreműködését a fegyvercsempészettel alaptalanul hírbe hozott Carignan atya (a kanadai hittérítő, Skip későbbi szeretőjének, Kathynek a férje) ellen elkövetett merényletben. Ugyan nem tudni, ki adta a maláj kormány kezére Skipet, a sokáig az ezredes szárnysegédeként működő, hozzá a síron túl is hűséges James Houston a városban marad, és meggyőződik róla, hogy Skipet valóban kivégzik, majd egy új tetoválassal ünnepli meg az alkalmat.⁴⁰

Johnson regénye így a biblikus retorikát a terror ellen vívott háború idején a hidegháború könyörtelen logikájaként építi be elbeszélésébe, s ezzel nem csupán a korszak legkülönbözőbb „szolgálati” által „véghezvitt”

³⁸ Az angolban: „And there are differences of administrations, but the same Lord. And there are diversities of operations, but it is the same God which worketh all in all.” Lásd még JOHNSON 2007: 153–154. A passzust idéző levélben Kathy ráadásul a spanyol konkviztádorok kolonizációs törekvéseivel hozza összefüggésbe a szövegelyet.

³⁹ Ennek a műveletnek a lehetősége vetíti egymásra a címéli bibliai utalást és a felszíni atomrobbantás képét. Az ezredes hírszerzésről alkotott elképzelései pedig azt nem a politikai irányelvek alátámasztásához, hanem hadműveleti felhasználásukhoz köti, mert veszélyt lát a politikai végrehajtó hatalom törekvéseiben. Lásd JOHNSON 2007: 254–255.

⁴⁰ JOHNSON 2007: 559–560.

tevékenységének könnyörtelenségét képes elbeszélni, de felveti a folytonosság lehetőségét a hidegháborús „pszichológiai műveletek” és azok nagyon is valós és személyes következményei, valamint a regény megjelenésének idején kurrens amerikai hatalmi törekvések, a terror elleni „keresztsháború” között. Johnson úgy emlékezik a hidegháború eseményeire, hogy a történeti emlékeket és hatásukat valósként és jelenvalóként ábrázolja.

AZ ETIKUS EMLÉKEZET –
VIET THANH NGUYEN
A SZIMPATIZÁNS CÍMŰ REGÉNYE

Viet Thanh Nguyen irodalmi és kritikusi munkássága is felveti az emlékezet kérdését a kortárs amerikai kontextusban, méghozzá mivel vietnámi–amerikai szerzőről lévén szó, a hidegháború, valamint – és itt a szerzőt követve nem a megszokott terminussal kell élnem – az Amerikai Egyesült Államok Vietnámban folytatott katonai tevékenységének vonatkozásában. Ahogyan Nguyen minden rendelkezésre álló fórumon hangoztatja: „Vietnám nem háború, hanem ország.”⁴¹ Nguyen első generációs vietnámi bevándorlóként vonja kérdőre az asszimiláció legkülönbözőbb gyakorlatokban és intézményekben megjelenő nézőpontját. Erről és az Amerikai Egyesült Államokhoz fűződő ellentmondásos viszonyáról szólnak már legkorábbi esszéi is, például az ázsiai–amerikaiak „modell kisebbségként” való megjelenítésének ellentmondásairól,⁴² de első regénye is. *A szimpatizáns* megjelenésekor számos irodalmi elismerést, így egy fikciós alkotásért járó Pulitzer-díjat is begyűjtött, s nem csupán az etnikai kisebbséghez való tartozás egyik sajátosan amerikai regénye, de azt is bemutatja, hogy ezt az identitást alapvetően befolyásolja a hidegháborús konfliktus politikai és kulturális vetületei. Nguyen ezt a kérdést a regénnyel közel egy időben megjelent esszékötetében is tárgyalja, az emlékezés etikai kérdéseit előtérbe helyezve. Az esszékötet és a regény összefüggései meglehetősen nyilvánvalók, ezért érdemes őket együtt tárgyalni.

A Nothing Ever Dies. Vietnam and the Memory of War már címében is vonakodik az országot a háborúval azonosítani, és az igyekezet abban is

⁴¹ NGUYEN 2016: 6.

⁴² NGUYEN 2002: 143–172.

megnyilvánul, hogy az emlékezeti munka imperatívuszainak beazonosítását igyekszik végrehajtani három, egyenként három-három részre tagolt, arányos fejezetben. Az első az etikával, a második a kultúripar mintájára és annak részeként leírt emlékezetiparral, a harmadik esztétikai kérdésekkel foglalkozik, hogy aztán a konklúzióban Nguyen rátérhessen az „igazságos felejtés” (*just forgetting*) kérdésére. A regény értelmezésének szempontjából a legfontosabb talán az első fejezet, amelynek érvelése szerint nem csupán a „sajátjainkra” kell emlékeznünk, hanem másokra is, elismerve emberi mivoltukat, miközben felismerjük a bennünk rejlő „embertelenséget” (*inhuman*). A *szimpatizáns* elbeszélője maradéktalanul megfelel ezeknek a kívánalmaknak. Elbeszéléséből kiviláglik kétirányú lojalitása: az északiak kémjeként hűen szolgálja a déli rendszer titkosrendőrségét, mind hazájában, mind pedig menekülése után az Egyesült Államokban. Gyilkosságai révén nem pusztán saját embertelenségére, de a déli erők és az amerikaiak háborús bűneire is képes rávilágítani, olyannyira, hogy a regény végére, amikor egy reménytelen inváziós kísérletet követően másodjára is elhagyja Vietnámot, végérvényesen képtelenné válik arra, hogy maradéktalanul azonosuljon bármelyik politikai vagy kulturális pólussal. Az esszékötet második fejezetének érvelése is nyomon követhető a regény történetében. A háborús gépezet bemutatását jól példázza a szöveg elbeszélőjének kalandja, hogy tanácsadóként biztosítsa a háborúról szóló film kulturális hűségét az eredetihez, hogy egyáltalán elérje: a vietnámi szereplők megszólalhassanak s ezáltal humanizálódjanak, s így – ahogyan az esszékötet fogalmaz – az emlékezet szolgálatába állított erőforrások aszimmetrikus eloszlása ellenére az alárendeltek története is megjelenhessen. A kísérlet azonban látványos kudarcot vall. Az elbeszélő a filmforgatás során balesetet szenved: éppen a saját édesanyjának nevével és fényképével megjelölt sírhely előtt tiszteleg a filmes díszlet számára épített temetőben, amikor a Rendező utasítására megindul a filmes pirotechnikai eszközökkel kivitelezett „támadás”, amelynek során az elbeszélő majdnem életét veszti, a díszlet egyetlen hiteles darabja, az anya fényképe pedig megsemmisül.⁴³

⁴³ NGUYEN 2024: 218–219. A regényből készült tévéorozatot ezt az aszimmetriát a komikum vizuális eszközével oldja fel: a hatalmi pozíció amerikai képviselőit ugyanaz a színész, Robert Downey Jr. alakítja, a feje tetejére állítva az etnikai és faji sztereotípiákat.

Mindez pedig elvezet az esszékötet harmadik fejezetének érveléséhez, az esztétikai kérdésekhez. Nguyen regénye ugyanis a komor témához esztétikai modalitások egész sorát rendeli: szövege az emelkedettől az undorítón át a komikusig a legkülönbözőbb regiszterekben igyekszik megragadni az identitás egymással konfliktusban álló kulturális összetevőiből adódó, feloldhatatlan ellentmondásokat. Regénye így nem is végződhet másként, mint a két politikai rendszer, két kultúra és két kontinens közötti úton levés toposzával: az elbeszélő a regény utolsó lapjain a „hajók népének”⁴⁴ tagjaként indul az ismeretlenbe.

KONKLÚZIÓ

Nguyen esztétikai útkeresése nemcsak az ő regénye, de egyáltalán: a hidegháború emlékével így vagy úgy számot vető irodalmi szövegek esetében is általános tendenciának tekinthető. Hiszen – ahogy azt bemutatni törekedtem – a maga módján mindegyik szerző, így Joyce Carol Oates, Don DeLillo és Denis Johnson is igyekszik megteremteni az igazságos felejtés lehetőségét, amelyet Nguyen az igazságos emlékezés három feltételének teljesülése esetén tart egyáltalán elképzelhetőnek. Elsőként, hogy az egyéni és kollektív identitás értelmezése során etikailag tudatosítsuk az emberi mivolt és az embertelenség szerepét a hidegháborús küzdelmekben. Másodsorban, hogy mindenki számára egyenlő hozzáférést biztosítsunk az emlékezetipar erőforrásaihoz. S végül, hogy egy olyan világot tudjunk elképzelni, ahol senki nem válhat száműzötté.⁴⁵ Talán éppen ezen feltételek teljesíthetlensége az oka, hogy az igazságos felejtés mégsem képes a hidegháború emlékeit maga mögött hagyni – a képzelőerő minden erőforrásának mozgósítása ellenére a kortárs amerikai prózában sem.

⁴⁴ A magyar fordításban „hajós népek” szerepel a „boat people” megfelelőjeként. NGUYEN 2024: 442.

⁴⁵ NGUYEN 2016: 283.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A *szimpatizáns* (2024). Rend. Park Chan-wook. HBO – A24 & Rhombus Media.
- BARNHISEL, Greg szerk. (2022): *The Bloomsbury Handbook to Cold War Cultures*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sidney: Bloomsbury Academic.
- BEVINS, Vincent (2020): *The Jakarta Method. Washington's Anticommunist Crusade & the Mass Murder Program that Shaped Our World*. New York: Public Affairs.
- BOLDRINI, Lucia et al. (2025): Introduction: Negotiating Biofiction's Territories. In BOLDRINI, Lucia et al. (szerk.): *The Routledge Companion to Biofiction*. New York: Routledge, 1–15.
- CONRAD, Joseph (1977): *A sötétség mélyén – A titokzatos idegen: Két kisregény*. Ford. Vámosi Pál, Katona Tamás. Budapest: Szépirodalmi.
- DELILLO, Don (1985): *White Noise*. New York: Viking.
- DELILLO, Don (1988): *Libra*. New York: Viking.
- DELILLO, Don (1997): *Underworld*. New York: Scribner.
- DELILLO, Don (2001): *A mérleg jegyében*. Ford. Harkányi András. Budapest: Európa.
- DELILLO, Don (2003): *Cosmopolis*. New York: Scribner.
- ENGLISH, Charlie (2025): *The CIA Book Club. The Best Kept Secret of the Cold War*. London: William Collins.
- ERLL, Astrid (2008): Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In ERLL, Astrid – NÜNNING, Ansgar (szerk.): *Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 389–398.
- Háttérzene államcsínyhez* (2024). Rend. Johan Grimonprez. Onomatopée Films/Warboys Films.
- JOHNSON, Denis (2007): *Tree of Smoke*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- KONSTANTINOU, Lee (2017): Four Faces of Postirony. In AKKER, Robin van den et al. (szerk.): *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. New York – London: Rowman & Littlefield, 87–102.
- LACKEY, Michael (2014): Enhanced Symbolic Interiors in the Biographical Novel. In LACKEY, Michael (szerk.): *Truthful Fictions. Conversations with American Biographical Novelists*. London: Bloomsbury Academic, 179–192.
- LANDSBERG, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- LORING, Benjamin (2014): „Colonizers with Party Cards”. *Soviet Internal Colonialism in Central Asia, 1917–39. Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 15(1), 77–102. Online: <https://doi.org/10.1353/kri.2014.0012>
- MC EWAN, Ian (2012): *Sweet Tooth*. New York: Jonathan Cape.
- MCGURL, Mark (2009): *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press.

- MENAND, Louis (2021): *The Free World. Art and Thought in the Cold War*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- MICKALITES, Carey (2023): *Contemporary Fiction, Celebrity Culture, and the Market for Modernism*. London – New York – Oxford – New Delhi – Sidney: Bloomsbury Academic.
- NGUYEN, Viet Thanh (2002): *Race and Resistance. Literature and Politics in Asian America*. New York: Oxford University Press.
- NGUYEN, Viet Thanh (2015): *The Sympathizer*. New York: Grove Press.
- NGUYEN, Viet Thanh (2016): *Nothing Ever Dies. Vietnam and the Memory of the War*. Cambridge, Mass. & London: Harvard UP.
- NGUYEN, Viet Thanh (2024): *A szimpatizáns*. Ford. Csonka Ágnes. Budapest: GABO.
- NICHOLS, Peter S. (2001): Inventing Marilyn, But Not from Scratch. *The New York Times*, 2001. május 13. Online: <https://www.nytimes.com/2001/05/13/tv/cover-story-inventing-marilyn-but-not-from-scratch.html>
- NYE, Joseph S. (1990): *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- OATES, Joyce Carol (2000): *Blonde*. New York: Harper Collins.
- OATES, Joyce Carol (2022): *Szöszí*. Ford. Bíró Péter. Budapest: Európa.
- OLDENZIEL, Ruth (2007): Is Globalization a Code Word for Americanization? Contemplating McDonalds, Coca-Cola, and Military Bases. *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis*, 3(4), 84–106.
- O'BRIEN, Tim (1990): *The Thing They Carried*. Boston – New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- SÁRI B. László (2018): Crisis and Literature. Future Imperfect, or the Case of Don DeLillo's *Cosmopolis*. *FOCUS: Papers in English Literary and Cultural Studies*, 11(1), 73–80. Online: <https://doi.org/10.15170/Focus.11.2018.5.73-80>
- Szöszí (2022). Rend. Andrew Dominik. Plan B. Entertainment.
- The Jazz Ambassadors* (2018). Rend. Hugo Berkeley. Antelope Films / Normal Life Pictures / Thirteen/WNET.
- The Vietnam War* (2017). Rend. Ken Burns & Lynn Novick. PBS.
- THOMPSON, Ewa (2014): It is Colonialism After All: Some Epistemological Remarks. *Teksty Drugie*, (English Special Issue), 67–81.
- TRIMM, Ryan (2018): Contemporary Fiction and Modernism. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2018. március 28. Online: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.186>
- WESTAD, Odd Arne (2017): *The Cold War. A World History*. London: Allen Lane.