

11. Ez a kistörténetekre töredezés figyelhető meg a Jókai-regények és a Mikszáth-regények közti törésben, vagy a tizenkilencedik század második felében a francia nagyregényt felváltó novella-hullámban — hogy csak kettőt ragadjak ki a közismert példák közül.

12. Ezzel az abszurd világgal rokon Kafka világa, csakhogy Kafka hőseinek nincs ezt ellensúlyozó barátságos kisvilága, és küzdelmük is éppoly kilátástalan és értelmetlen, mint a világ maga.

13. Bahtyin leírása a karneváli kultúra „groteszk realizmusáról” szinte pontra vonatkoztatható Hasek regényére és Svejk figurájára: az anyagi-testi ösztönvilág pozitív értelmezésétől az ember nem egyedi-egoisztikus bemutatásán át a magasztos, elvont fogalmak anyagi-testi síkon való megjele-
nítéséig és ennek az egységnek a karneváli, nevetető jellegéig. Vö.: Bahtyin: i.m., pp. 318-319

FODOR PÉTER

Élete története(?)

BRET EASTON ELLIS: GLAMORÁMA

„Halálra vagyok fényképezve.” (Marlene Dietrich)

Arra a kérdésre, vajon mivel járulhat hozzá a modernség záröküszöbe utáni epika-történet interpretálhatóságához az irodalomtudomány diszkurzív rendjének ama átalakulása, mely a jelentésképződés mediális aspektusainak reflexióiban mutatkozik meg, bizonyára több érvényes válasz is adható. Legfőképpen azért, mert a nyelv és tapasztalat kölcsönösségét állító hemeneutikai hagyomány, a jel fenomenális és materiális mozzanatainak ellenmozgására is koncentrálnak dekonstrukció vagy éppen a kommunikációforgalmazásban résztvevő technikai apparátusok szimulatív hatásmechanizmusait feltérképezni igyekvő médiumtudomány e vonatkozásban különböző belátásokkal szolgálhatna. Azt viszont vélhetően nehéz lenne tagadni, hogy a posztmodern szövegalkotási attitűdök értelmezése aligha nélkülözheti a nyelv világteremtő potenciáljának elismerését, a betű szerinti és figuratív jelentések összjátékára való figyelmezését, illetve például az azzal való számvetést, hogy a digitalizált szövegek rhizomatikussága a nyomtatott irodalmi művek delin-arizálódásával is kapcsolatba hozható. Hogy az így vázolt interpretációs irányok termékenynek bizonyulnának-e a minimalizmus stíluskategóriájával jelölt szövegek esetében is, azt már csak azért is nehéz megítélni, mert korántsem látszik a konszenzus a minimalizmus és a posztmodern írásmódok közötti viszony tekintetében. Ismerünk olyan érvelést, melyben az előbbi az utóbbi stiláris-poétikai inverzeként,¹ átalakítójaként,² esetleg változataként³ értelmeződik. A minimalizmus-fogalom alkalmazhatósága kapcsán attól sem érdemes eltekinteni, hogy az irányzat Magyarországon talán legismertebb és legtöbbre tartott alkotójának életműve poétikai szempontból nem tekinthető egységesnek. Noha Bret Easton Ellis könyvei gyakorta például diegetikus elemek révén kapcsolatba lépnek egymással (gondoljunk a visszatérő kronotoposzokra és szereplői nevekre), az 1991-ben megjelent *Amerikai Psycho* a szerteágazó intertextuális és intermediális utalásrendszer, a metafiktív és parodisztikus megoldások, valamint a valós, a fiktív és az imaginárius mozzanatok kontaminációja révén jelentősen eltávolodott a szerző '80-as évekbeli

regényeinek, a *Nullánál is kevesebb* és a *Vonzás szabályai* redukált, minimalista eszközkészletétől. Az *Amerikai Psycho* legfőképpen olyan szövegválogatási technikával él, melyben a magas irodalom narratív eljárásai (pl. a tudatfolyamtechnika), a tömegkulturális árucikkek (pl. a magazinok formai megoldásai: mozaikos szerkesztés), az akció és szexfilmek stiláris és tematikus komponensei, valamint a minimalista epika jellegzetességei (pl. a posztindusztriális világ konzumkörnyezetének részletező leírásai) egyaránt helyet kapnak. Az így kialakuló textuális térben a különböző eredetű szövegelemek egyrészt úgy képezik egymás kontextusát, hogy a megidézett és transzformált konvenciók gyakorta önmaguk paródiájának hatnak, másfelől akár annak alkalmát is megteremtik, hogy a familiarizálódott szövegalkotó technikákra új távlata nyíljon: a befogadónak: a regény alakleírásai például oly módon idézik meg a realizmus deskripció megoldásait, hogy miközben tulajdonképpen objektívnak, tárgyilagosnak mutatkoznak, nagyon is a szemlélő apparátus megcsináltságára, műviségére, ideológiai allegorizálhatóságára hívják fel a figyelmet.⁴

A *Glamoráma* esztétikai tapasztalatát elsősorban az az összetett interakció irányítja, mely a szövegben tematizált társadalmi gyakorlatok (sztárvilág, terrorizmus, kémkedés, politika) alakoskodáson, megtévesztésen alapuló működésmódja, a történet eseményeinek, szereplőinek a fotózások és filmforgatások általi mediális felsokszorozódása és a fiktív önéletrajzi elbeszélő narratív kompetenciájának lebontása között jön létre. A regény fölfogható a minimalista szépprózából jól ismert, előre- és visszautalásokkal csak ritkán megszakított, döntően a szereplő-elbeszélő szenzuális benyomásaira épülő jelen idejű elbeszélőmód és a médiaszimulált, hiperrealista „világok” összekapcsolásaként. A tapasztalás valamiféle közvetlensége helyett a regény olvasója azzal szembesül, hogy az a kognitív sémakészlet, melyen keresztül Victor Ward számára a dolgok értelmezhetővé válnak, már maga is hangsúlyozottan művi produktumokból — filmekből, magazinokból — származik, mint ahogy a főszereplő megnyilatkozásai is számos esetben dalszövegből és újságszlogenekből vett idézetek. Míg Patrick Bateman, az *Amerikai Psycho* főszereplője gyakorta filmszerűen érzékeli maga körül az eseményeket, Victor egyszerre több, azonosíthatatlan státuszú filmnek is szereplőjévé, kommentálójává válik, s ezzel összhangban az eseménysor gyakorta különféle mozgóképi műfajok — pl. az akció- és kémfilmek — kliséiből épül fel. Ráadásul a szövegben olykor a filmes szaknyelv terminusai olyan kontextusokban bukkanak fel, amelyekben eldönthetlenné válik, vajon szó szerinti vagy figuratív/frazémikus értelemben kellene érteni őket, további hatékony (nyelvi) akadályt képezve így az események referencializálásával szemben.⁵ Ellis írástechnikájának legizgalmasabb komponense talán éppen az, hogy a regényben megjelenített antropológiai dilemmákat az olvasó számára a nyelv retorikai és poétikai megformáltsága teszi megtapasztalhatóvá. Miközben a regény nyelvhasználata bizonyára sokkal transzperensebbnek tűnhet a posztmodern klasszikusok diszkurzív megformáltságához képest, nem érdemes eltekinteni attól, hogy a *Glamoráma* bizonyos szöveg helyeinek konstitúciója értelmezhető diszkurzív kényszerek eredményének. Olyannyira, hogy akár az epikus történet alakítása is kapcsolatba hozható egy nem mimetikus, sokkal inkább nyelven belüli jelenséggel. Az első bekezdésben Victor egy klub megnyitása kapcsán

bizonyos pettyek okát kutatva így fogalmaz: „nem akarok egy csomó süketelést, csak a sztorit, áramvonalasan, színezés nélkül, a velejét: ki, mit, hol, mikor, és ki ne felejtétek a miértet sem, bár a száználmas ábrázatok láttán az a határozott benyomásom, hogy a miéltre nem kapok választ — na, gyérünk, a rohadt életbe, mi a sztori?” (13) Ha figyelmembe vesszük, hogy akár egy szóbeli megnyilatkozás, akár egy regény esetében közvetlenül történettel nem találkozhatunk, mindig csak annak verbális formájával, melyet angolul *plot*-nak neveznek, mely ugyanakkor azt is jelenti, hogy összeesküvés, akkor azt, hogy Victor — számára kiismerhetetlen — szervezkedések áldozatává válik, akár ennek a szemantikai jelenségnek a hatása-ként is értelmezhetjük. Így viszont egyrészt egyetérthetünk azzal a megállapítással, hogy „a megjelenített rendező akár Ellisnek, a regényírónak az alteregója is lehet”,⁶ másrészt hozzátehetjük, hogy maga a nyelv figurativitása is beleszól az események diszpozíciójába. Az, hogy Victor együttese az *Impersonators* nevet viseli, illeszkedik a szövegbeli metafiktív hálózatba, amennyiben a főszereplő által játszott szerepekre vonatkoztatható, az viszont, hogy ez az információ éppen az apjával — aki washingtoni szenátor — való vitájában hangzik el, inkább a jelölők (*impersonator/senator*) paronomazikus és anagrammatikus összekapcsolódása révén tesz szert többletjelentésre, amennyiben a politikust olyannak láttatja, aki „valaki másnak adja ki magát”, ahogy ez a későbbiek során be is igazolódik.

A *Glamorámában* — ahogy az az *Amerikai Psycho* kapcsán is visszatérő interpretációs tapasztalat — számos szövegelem úgy vehet fel önértelmező funkciót, hogy közben az epikus világalkotás mimetikus kereteihez is illeszkedik, vagyis egyidőben legalább kétféle jelölőrendszerhez kapcsolódik. A könyvben gyakorta előforduló étterem- és bár-nevek közül elsőként a Doppelgänger's hangzik el, mely mintegy előrevetíti a történetben számos formában megjelenő alakmás-tematikát. Ennek kapcsán a regény olvasójának még azzal is számolni kell, hogy miközben Ellis megidézi a fiktív autobiografikus elbeszélőmóddal élő Bildungsroman és karrierregény⁷ hagyományát, korántsem magától értetődő, vajon végig ugyanazt a személyt képzelhetjük-e az első személyű megszólalás mögé, hiszen egyrészt a szöveg narratív fölepítettségét számos ponton beszédhelyzet és nézőpont éles elkülönülése jellemzi („Végül mégiscsak kiszabadulok, és azt motyogom, hogy nemem kell Felső-Manhattanbe, és nagyon lezserül, mint egy igazi nagymenő, felpatanok a Vespámra, berúgom, és elsöprök a Park Avenue-n, anélkül hogy visszaneznék, pedig ha visszaneznék, láthattam volna, hogy Lauren ásít, miközben leint egy taxit.” 164), másrészt Victor tudását illetően sem tekinthető identikus alaknak: míg a regény elején a francia személyes névmást — éppen az egyes szám első személyűt — sem képes azonosítani, addig nem sokkal később — még szintén az első fejezetben — egy beszélgetés során francia fordulattal él (147). Sőt a regény ötödik fejezetében az első személyű elbeszélő már az Európában lévő Victor helyét elfoglaló hasonmás, aki azt a szubjektumpozíciót tölti be, melyet az a megidézett fejlődésregényséma ír elő, melynek Ellisnél inkább már csak a tömegkulturális kliséváltzata kap helyet:

- „— Mizujs? — kérdezem Reedtől.
- Cimborá? — dörmögi Reed.
- Igen? — fordulok meg.

— Öleld meg Reed bácsit!

— Aztán miért?

— Mert igazán nagy utat tettél meg, haver — mondja Reed érzelemmenteli hangon. — Fura, de tényleg könnyekig meghat, amit véghezvittél.

— Hé, Reed, nélkülöd képtelen lettem volna rá, haver. — mondom. — Prémiumot érdemelsz. Tényleg frankón helyrefofoztál.

— És tökéletes a hozzáállásod — teszi hozzá Reed.

— Nincs több nagy piálás, partik száma drasztikusan csökkentve, a jogi suli szuper, a kapcsolatom hosszú távra szól. — Egy Brooks Brothers pólót húzok magamra. — Azelőtt örökké áltattam magam, de ennek vége, és újraolvasom Dosztojevskijt. És ezt az egészet neked köszönhetem, testvér.

— Reednek könnybe lábad a szeme.

— És a dohányzást is abba hagyta — mondja.

— Naná.

— És a testzsírod hét százalékra csökkent.

— Ó, haver.

— Az a fajta srác vagy, Victor, akiért érdemes csinálni ezt a melót. — Visszanyeli a könnyeit. — De komolyan.

— Tudom, testvér. — Vállára teszem a kezem.” (615)

A regény más aspektusait tekintve is meglehetősen összetett párbeszédet folytat a modernitás esztétikai és szubjektumtörténeti fejleményeivel. Döntően olyan ironikus de- és rekontextualizáló eljárások idézik meg a modernséghez kapcsolódó toposzokat, melyek ezek klisészerűségét és anakronisztikusságát hangsúlyozzák. A „minden egész eltörött” klasszikus modern tapasztalata valamiféle bulvár-médiái rendszerhibaként jelenik meg az alábbi jelenetben: „— A kibaszott kurva életbe! — csattan fel Damien. Összerezzenek. — Mi a faszt keres Geena Davis az istenverte *Vanity Fair* címlapján? Szerepel valami új filmben? Nem. Csinál bármi újat? Nem. Jézusmárium, a világ darabokra esik szét, és mindenki szarik rá.” (158) A transzcendentális hajléktalanság jól ismert jelölője pedig így kerül elő a 2. fejezet felütésében:

„Minden, ami körülveszi a hajót, szürke vagy sötétkék, és semmi sem különösebben menő, és naponta egyszer vagy talán kétszer egy ilyen vékony csík jelenik meg a horizonton, de nagyon messze, és nem lehet eldönteni, hogy vajon föld-e az vagy csak még több ég. Képtelenség elhinni, hogy bármifajta élet fennmaradhat ez alatt a lapos, palaszürke ég alatt, [...] és az égen soha nyoma sincsen a napnak — a levegő egészen kicsit áttetszőnek és eldobhatónak tűnik, mint a Kleenex papírzsebkendő anyaga —, [...] és alattunk a nyom, amit a hajó maga után hagy, jacuzzikék [...]. Egyik nap egy teljesen normális szírvány jelenik meg, de te alig veszed észre, mert épp az a tömérdek pénz jár a fejedben, amit az újra összeállt Kiss keresett a nyári turnéján.” (269)

Ellis ebben a részletben egyrészt úgy transzformálja a „kiüresedett ég”-hez kapcsolódó képzeteket, hogy a földi világot is ennek modernista attribútumaival írja le, másrészt a természeti jelenséggel nem a transzcendentális szféra kerül metaforikus viszonyba, hanem egy nagyon is hétköznapi márkanév (Kleenex) és a pezsgőfürdő. S miközben aligha tévednénk nagyot akkor, ha ebben az áthelyezésben

azt a művészetontológiai felismerést vélnénk fölfedezni, mely a mindennapiság teljes átesztétizálásaként azonosítható, nem hallgatható el, hogy a regény ennek az új kulturális kondíciónak a szatirikus megjelenítéseként is olvasható. Miközben ugyanis Victor — ahogy Kulcsár Szabó Ernő írja — mindinkább áldozata lesz „valóság és szimulakrum fölcserélhetőségének”,⁸ saját világtapasztalási kódrendszerében maga is eredeti és reprodukció inverzióját működteti, ahogy például a korábbi citátumban a tenger kékjét a jacuzzi színéhez hasonlítja, vagy miképp a pampilonai bikafuttatást csak a chicagói kosárlabdacsapathoz tudja kötni. Az első esetben a metonímia, a másodikban a metafora két tagja közötti etimológiai sorrend cserélődik fel. Egyébként a poétikai értelemben felfogott figuratív nyelv maga is olyan kliséként lepleződik le a regény bizonyos pontjain, melynek tömegkulturális fölhasználása szemléletesség és meggyőző erő nélküli nyelvi jeleket állít elő. Egy reklámfilmforgatáson a rendezőtől halljuk a következő ars poeticának beillő vallomást: „— Klasszak a srácok, csak az a helyzet, hogy olyan életstílust akarunk ábrázolni, amivel az emberek képesek azonosulni — magyarázza Taylor. Nagyokat bólogatok. — Úgy képzelem, annak az ellenkezőjét akarom megalkotni, mint amit az jelent, ha Pervetint csempészünk ki Prágából egy bérelt Toyotán.” (149)

Ellis írásmódjának azonban legalább ennyire fontos eleme az, hogy az ironikus kifordítás technikáját nem pusztán korábbi konvenciók fölhasználása során alkalmazza, de bizonyos minimalista eljárásokat is parodizál azáltal, hogy hipertrofikussá növeli és nonszensz elemekkel telíti őket. Az esetlegesség és véletlenszerűség, a magyarázat nélküli pusztá felsorolás, illetve a történések egyenrangúsítása — melyek a minimalizmus stílusjegyeinek tekinthetők — a *Glamorámában* csakúgy, mint a szerző ezt megelőző regényében gyakorta úgy jelennek meg, hogy éppen e technikák műviségére, anti-realisztikus mivoltukra hívják fel a befogadó figyelmét. A *Glamoráma* első fejezetében végig uralkodó sztárlisták közül a legutolsó, melynek tipográfiai megformáltsága, a sorkihagyás és kurziválás révén, eltér a megelőzőktől, s így mintegy megtöri az olvasás automatizmusát, s egy figyelmezből percpiciálásra hív fel, Chelsea Clinton, Glenn Close, O. J. Simpson és mások mellett tartalmazza Mark Twain regényhősének, Hucklebery Finnek a nevét is. Míg ebben a példában a kakukktojás-effektus mechanizmusa lép működésbe, addig más esetekben az egyenrangúsító felsorolásnak a súlypontnélkülisége kelt olykor groteszk, olykor nyíltan komikus hatást: Két idézet, két különböző szereplőtől: „a *Schindler listája* megy az ágy fölött lévő kis tévén; annak idején, amikor kijött, nem volt kedvem megnézni, de most péntek óta már háromszor is láttam, mert tömördek órát ki lehet vele tölteni. A benyomásaim? Egy: a németek nem voltak túl frankók; kettő: Ralph Fiennes annyira kövér; és három: füvet kell még szereznem.” (291) „Tammy odasétál hozzám. — Összefutottunk Buffyval. Épp most jött vissza, miután megmásztta az Everestet. Ketten meghaltak. Ő meg elvesztette a mobiltelefonját.” (383)

Ellisnél némely esetben a szereplői nevek is képesek metafiktív potenciálra szert tenni, elsősorban azért, mert transzformált idézetként hatnak. Az *Amerikai Psychoban* Bateman neve először egy olyan diegetikus kontextusban hangzik el, mely a név betűkre való feldarabolását és újbóli összetételét tematizálja: [Courtney mondja] „— Ki kell mentenünk Evelynt a konyhából. Már egy órája azzal van el-

foglalva, hogy folyton átrendezi a szusit. A te neved kezdőbetűit próbálja kirakni belőle — a P-t érdes farkú halból, a B-t meg tonhalból —, de sosincs megelekedve a végeredménnyel.”⁹⁹ A főszereplő neve egyfelől anagrammatikusan utal Hitchcock *Psycho* című klasszikusának főszereplőjére, Norman Batesre, míg azonban itt a vezetéknev mintegy a filmnézők megtévesztésére szolgál, amennyiben a „normal” melléknevet idézheti föl, addig a Patrick a „psychopath” főnévvel kerülhet kapcsolatba a befogadás során. Másfelől a regény története a Batman-mítosz sajtóságos kifordításaként is olvasható.

Azt példázandó, hogy a *Glamorámában* egyes szereplői nevek, csakúgy mint az előző regényben, nem pusztán tulajdonnévként, de olyan szemaként is fölfoghatók, melyek magát a könyvet kapcsolják össze más esztétikai produktumokkal, elegendő talán arra az Alison Poolra utalni, akit annak a Jay McInerneynek a *Story of My Life*¹⁰⁰ című regényéből kölcsönöz, aki Ellis legújabb regényében, a *Lunar Parkban* már az epikus világ egyik alakjaként tűnik fel. Victor esetében a névváltoztatás mozzanata hívhatja fel az olvasó figyelmét arra, hogy a Johnson helyett fölvevő Ward családnév egy csonka anagrammaként éppen arra az Andy Warholra utalhat, aki maga is megváltoztatta nevének második tagját. Az amerikai képzőművész neve először a könyv 1. fejezetének 28. részében jelenik meg, amikor is Victor Chloéval való vitájában hivatkozik Warhol egyik közismert mondására:

„— Bébi, Andy egyszer azt mondta, hogy a szépség az intelligencia jele.

Lassan felém fordul. — Kicsoda, Victor? Ki? Milyen Andy? — Köhög, kifújja az orrát. Andy Kaufman? Andy Griffith? Ki az ördög mondta ezt neked? Andy Rooney?

— Warhol — mondom halkán, megsértődve.” (64)

E jelenetben nemcsak az érdemel figyelmet, hogy itt a név mint betűsor is hangsúlyozódik éppen Chloé kérdéssorozata miatt, de az is, hogy néhány sorral korábban Victor barátja éppen a *Harper's Bazaar* címlapjáról beszél, melynek egykor maga Warhol is a fotósa volt, mint ahogy a jelenet folytatása sem minden tanulság nélküli, amennyiben Victor elunva a vitát tévézni kezd, melyben „valami reklám megy, szemcsés homály, egy reprodukció reprodukciója.” (64-65), s e narratori kijelentést Warhol vászonra készült szitanyomatainak vizuális tulajdonságára (a szemcséesség például a 13 körözött férfiről készült képeinél nagyon szembeötölő), illetve az eredetiséget megszüntető alkotástechnikájára való metafiktív, az Ellis-könyv szövegszervezését referáló megállapításként értelmezhetjük. Köztudomású, hogy már a 19. században is használtak festők fényképfelvételeket, ugyanakkor a fotográfiák nyílt lemásolásának technikája a múlt századhoz, főképpen Gerhard Richter és Andy Warhol nevéhez kötődik. Utóbbi például a *129 balott* című képe esetében a New York Review 1962. június 4-i számában megjelent fotót úgy használta fel, hogy egyrészt a vizuális technomédium szimulációs hatását, másfelől az újság tipográfiájának esztétizáló funkcióját reflektálta. (A *Glamorámában* talán nem véletlenül éppen a New Yorkba tartó gép robban fel.) Warhol-allúzióknak tekinthetjük ezen túl a témaválasztást (sztárvilág), a magán és a publikus világ elhatárolhatatlanságát, a kommentár nélküli névsorokat, melyek Warhol-naplójának írástechnikáját idézhetik, a Campbell-leveskonzerv színére való utalást vagy éppen a regény utolsó előtti fejezetében többször elhangzó „So what?” („Na és?”) fordulatot, melyet a Warhol-legendárium a képzőművész kedvenc mondata-

ként őrzött meg. A Warhol-féle antiesztétikai program hatása, melyben kitüntetett szerepet játszik a séma tényerése, már az *Amerikai Psycho* megalkotottságában is gyakran feltűnhet az olvasónak, gondoljunk a különféle verbális ready-made-ek (pl. turisztikai katalógus, könnyűzenei kritika, termékismertető reklámszövegek) kiterjedt fölhasználására. Warhol sorozatportréinak antropológiai vonatkozásai, vagyis azok a személyiségszemléleti implikációk, melyek egyként utalnak az individualitás helyét átvevő kulturális ikonicitás jelenségére, s az individuumnak az ebből következő áthelyezhetőségére és kicserélhetőségére, Ellis regényeinek mind a tematikus, mind a poétikai megalkotottságában visszaköszönnek. E szövegekben azért nem jöhet létre bármiféle narratív identitás, azért nem épül fel egy olyan narratíva, melynek keretei között az élettörténeti átalakulások és változások folyamatként lehetnének elbeszélhetőek, mert az ehhez szükséges antropológiai alapvetések dekonstruálódnak.

Azt a kérdéskört, vajon a kortárs európai irodalom mennyiben szolgálta az Ellis-regényekéhez hasonló válaszreakciókat az individualitás modernség utáni elgondolhatóságával kapcsolatban, e vázlatos okfejtés zárásaképpen csak egyetlen műre kitérve van mód szóba hozni. Michel Houellebecq, akit nem csupán a honi könyvpiaci reklámstratégia, de például az amerikai és a francia íróval közösen készített interjút közreadó *Spiegel* magazin is párhuzamba állított Ellisszel,¹¹ a 90-es évek végén és az ezredfordulón megjelent regényeiben úgy idézi az *Amerikai Psycho* stílárís megformáltságát és történetmomentumait,¹² hogy a kontinentális bölcsélet, illetve társadalomtudomány, valamint a francia irodalom klasszikusainak (pl. Balzac és Camus¹³) szövegeiből vett szószerinti vagy transzformált idézetekkel mixeli össze őket, sőt Houellebecq gyakorta él a stílus- és diszkurzuskeverésből adódó ironikus, olykor komikus hatáseffektusokkal tragikus történetet elbeszélő műveiben.¹⁴ A franciául 2001-ben *Plateforme*, magyarul két évvel később, *A csúcs* címen közreadott regényének témaválasztása, nevezetesen a távolkeleti szex-turizmus, azért hozható kapcsolatba a világ és a szubjektum Ellissnél oly következetesen végigvitt medializálódási folyamatával, mert maga a turizmus kulturális gyakorlata az, mely azáltal bontja le az autentikusság toposzát, hogy egy jelölő folyamat eredményeként folyamatosan elő kívánja állítani, amennyiben az autentikusnak fel kell vennie az autentikusság jelölőjét, ezáltal viszont kulturális kódok közvetítése által lesz csak elgondolható.¹⁵ Másrészt e társadalmi gyakorlat annyiban maga sem más, mint egy csúcsrajáratott szimulakrum, amennyiben a gazdasági valóság maszkírozásához járul hozzá: amivel a turista találkozik, az nem valami eredeti, autonóm valóság, hanem olyan attrakció, amit a nemzetközi turisztikai praxis hozott létre, ráadásul a turizmus kialakulása elválaszthatatlan az optikai médiumok 19. századi fejlődésétől.¹⁶ A regény egy tragikus szerelmi történeten keresztül mutatja be azt, hogy az európai modernségben létrejött szubjektumkonstrukciók mennyire kevésbé tudnak segítségére lenni a főszereplőnek, annak a kérdésnek a megválaszolásában, hogy „mit jelent embernek lenni”. Miközben Houellebecq az individualitás modernség utáni mibenlétét állítja a középpontba a saját sorstörténeti narratíváját megalkotni képtelen főszereplő felléptetésével — akárcsak Bret Easton Ellis —, nagyon is számít az olvasó kultúrtörténeti emlékezetére. Ezt alátámasztandó végezetül idézzük *A csúcs*nak azt a passzusát, mely szinte listasze-

rően sorolja fel és vonja vissza az európai individualitás évszázadokra visszanyúló identitásteremtő narratív sémáit:

„Amikor költözökni kezdtem, rájöttem, hogy semmihez sem ragaszkodom, ami a lakásomban van. Ennek akár örülhettem volna, megrészegíthetett volna a teljes gyökértelenségem és szabadságom tudata, de inkább megrémültem. Tehát képes voltam leélni negyven évet úgy, hogy semmiféle személyes kapcsolatot nem alakítottam ki az engem körülvevő tárgyakkal. Összevissza két öltönyöm volt, felváltva hordtam őket. Könyveim, igen, voltak könyveim; de akármikor vehettem volna másikat helyettük, egyik sem volt különösebben értékes vagy ritka darab. Több nő is keresztezte az utamat, de nem őriztem meg tőlük egyetlen levelet vagy fényképet sem. Magamról sem voltak fényképeim. Fogalmam sincs, hogy milyen lehettem tizenöt, húsz vagy harmincéves koromban. Nem voltak igazán személyes papírjaim sem: egész identitásom belefért egy szabvány méretű ingesdobozban tartott néhány dossziéba. Hamis az az állítás, hogy az ember egyedüli példány, hogy felcserélhetetlen egyediséget hordoz magában; én legalábbis ennek az egyediségnek semmiféle jegyét nem fedeztem fel magamban. Schopenhauer valahol azt írta, hogy az ember egy kicsivel jobban emlékszik a saját életére, mint egy regényre, amelyet valaha régen olvasott. Igen, ez az: csak egy kicsivel jobban.” (179)

JEGYZETEK

1. „A [minimalista] művek megvalósításának szintjén az új próza szakítás a közvetlenül megelőző posztmodernizmussal — sok, többnyire rejtett (elsősorban világszemléleti) posztmodern premissza megtartásával. Posztmodern gyökerű világnézeti elhatározásokkal fordul el az előző nemzedék soktöltetű, ironikus-parodisztikus világfabulálásától vagy alternatív (autonóm) világaitól, a filozófiai-formai dekonstrukciós, bonyodalmas, nyelvi vezérelésű experimentalizmustól. A képzelet világa helyett a tapasztalati valóság érdekli, a nonreferencialitás helyett a referencialitás.” Abádi Nagy Zoltán: *Az amerikai minimalista próza*. Bp.: Argumentum, 1994. 379.

2. Lásd Bocsor Péter és Medgyes Tamás tanulmányát: *Az amerikai minimalizmus*. Helikon 2003/1-2. 3-13.

3. Lásd Bónus Tibor: *Garaczi László*. Pozsony: Kalligram, 2002. 51-53.

4. A minimalista írástechnikai attitűdtől való eltávolodással részletesen foglalkoztam *Híszem, ha látom* című írásomban (Kulcsár-Szabó Zoltán — Szirák Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Bp.: Ráció, 2004, 398-410); e kérdés kapcsán lásd még Bán Zsófia tanulmányát (*Túl a minimalizmuson*. Prae 2004/2. 5-11), illetve a Helikon folyóirat minimalizmus-számának bibliográfiáját, mely Ellis művei közül csak a két, '80-as években napvilágot látott regény és *Az informátorok* (1994) című novelláskötet könyvészeti adatait tartalmazza.

5. Ilyen például a *character* szó, mely egyaránt jelentheti a regényszereplő jellemét és a filmbeli karakterét, de hasonlóan működik Victor és Chloe párizsi beszélgetésének következő részlete is, melyben eldönthetetlen, hogy egy filmről vagy egy szerelmi háromszögről esik-e szó:

— Mi történt Baxterrel? — kérdezem köhögve

— Baxter Priestleyvel? — kérdezi. — Victor...

— Ja. Baxterrel. — Megtörlöm az arcom a kezemmel, aztán a kezemet a nadrágomba törlöm, és még mindig szipogok.

— Semmi. Miért? — Chloe hallgat egy sort, intenzíven rág. — Victor, hirtelen komolyan aggódom miattad, de tényleg.

— Azt hittem ugyanabban a filmben van ő is — bukik ki belőlem. Azt hittem, komolyabb lett a szerepe.

— Kiírták a filmből — mondja Chloe. Nem mintha neked ez bármit is kellene hogy jelentsen.”

Bret Easton Ellis: *Glamoráma*. (ford. M. Nagy Miklós) Bp.: Európa, 2000. 540. Az eredeti szöveg-

ben a „kiírták a filmből” passzív szerkezetben áll: „He's been written out”. *Glamorama*. London: Picador, 2000. 387.

6. Molnár Gábor Tamás: *Világtudalom a modernség után*. Bp.: Hatágú Síp Alapítvány, 2005. 131.

7. Vö. Gyuris Gergely: *Az olvasó jelentésképző szándéka* (Bret Easton Ellis: *Glamorama*). Fosszília 2004/4. 74.

8. Kulcsár Szabó Ernő: *Ex libris*. Élet és Irodalom, 2000. augusztus 25.

9. Bret Easton Ellis: *Amerikai Psycho*. (ford. Bart István) Bp.: Európa, 2001. 18-19.

10. Jay McInerney: *Story of My Life*. New York: Atlantic Monthly Press, 1988. Magyarul: *Életem története*. (ford. M. Nagy Miklós) Bp.: Európa, 2005.

11. Lásd Der Spiegel 1999. október 25.

12. „Visszamentem a nappaliba, és bekapcsoltam a tévét, egy 82 cm-es képátlójú, *dolby surround* rendszerű, beépített DVD-s Sony 16/9-es készüléket. Az egyes csatornán éppen a *Xéna* ment, az egyik kedvenc sorozatom; két nagyon izmos, fém mellvértet és bőr miniszoknyát viselő nő vívott egymással.

— Túl sokáig uralkodtál, Tagrata! kiáltotta a szőke. — *Xéna* vagyok, a Nyugati Síkságok harcosa! — Kopogtak, levettem a hangot.” Michel Houellebecq: *A csúcson*. (ford. Tótfalusi Ágnes) Bp.: Magvető, 2003. 11. A francia regény főszereplőjének az a szokása, hogy mindig megnézi vagy felveszi a *Kérdések egy bajnokhoz* című tv-műsort, az olvasó emlékezetében földíszheti Patrick Batemannek a *Patty Winters Show* iránti rajongását.

13. Lásd például a regény első mondatát („Egy éve halt meg az apám.”), mely a *Közöny* (*L'Étranger*) felütésére alludál („Ma halt meg az anyám.”) vagy azt, ahogyan a két szöveg az *idegenséget* értelmezi.

14. Például: *A csúcson* női főszereplőjének, Valérie-nek a testi szerelemmel való megismerkedését felidéző szövegrészt a francia sertésstenyésztes nyolcvanas-évekbeli válságát tárgyaló passzusok vezetik be, a gazdasági értekezés és az erotikus ponyva disszonanciája kontextust képez a részletek modális kontrapunkt-technikájához: „Az is igaz, hogy a koton nem könnyítette meg a dolgokat: a gumi állandóan ismétlődő kis csattanásai mindig eszébe juttatták a valóságot, így a szelleme nem tudott átsuhanani a gyönyörűséges érzések végtelen terébe. Miután leérettségizett, hagyta a fenébe az egészet.” (60)

15. Vö. „To be truly satisfying the sight needs to be certified, marked as authentic. Without these markers, it could not be experienced as authentic [...]. The paradox, the dilemma of authenticity, is that to be experienced as authentic is must be marked as authentic, but when it is marked as authentic it is mediated, a sign of itself, and hence lacks the authenticity of what is truly unspoiled, untouched by mediating cultural codes. We want our souvenirs to be labeled 'authentic native crafts produced by certified natives using guaranteed originals and archaic techniques' (rather than, say, 'Made in Taiwan'), but such markers are put there for tourists, to certify touristic objects. The authentic sight requires markers, but our notion of the authentic is the unmarked.” Jonathan Culler: *The Semiotics of Tourism*. In: uő: *Framing the Sign*. Norman-London: University of Oklahoma Press, 1988. 164.

16. Vö. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London and New York: Routledge, 1964. 213-215.

