

mondatokban, melyeket időnként jó érzékkel ingat meg egy-egy közbeékelés, hiányos mondatszerkezet. Néha bizony túlbeszél, ám úgy tűnik, nem tehet mást, hisz alapvetően érzéseket, gondolatokat közvetít, megpróbálja megteremteni az apát és anyát annak hiányából, mindkettőt a nyelvből. Talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy az apa jelzett hiányában az én a nyelvet hívja elő, hogy maga számára (is) jobban érhetővé tegyen valamit, ami úr, ami a különféle arcokat öltő semmi; a(z) irodalmi nyelv részesíthet valamilyen tapasztalatban, mely (másképpen) nem megtapasztalható. Nem magyarázattal, s nem is valamiféle mágikus teremtő aktussal, hanem a nyelv létesítő potenciálja révén. A „fotelapa” olyan hapax, amely nyelvi formát kínál annak, aminek nincs formája, s amit (eddig) a nyelv sem jelenített meg (így). A kötet címadó verse klasszikus önmegszólító költemény, s e beszédmód miatt is erősebbnek érzem, mint az E/1-ben írottak nagy részét – s talán az ezzel járó reflektív távlat okozza, hogy a *Fotelapa* mondatai szikárabbak, a(z ön)megfigyelés pedig már-már kegyetlenül precíz („Nincs megoldás egy ilyen apára”; „Sétákra gondolni / késő. Lemaradtál róla.”) A jelenlét és hiány alakzatai sorról sorra váltják egymást, különös módon alakítva a jelentést. „A szoba / megtelik apával” mondat úgy érhető, mint a vers-szoba, melyet füstszerűen telítenek be a szavak – egy korábbi szakaszra utalva, melyben a gondolati tér és a „füst” nyelvi konstrukcióként áll elő („Úgy gondolsz a saját apádra, / mint ha csak az ablakhoz mennél / dohányozni, és kifújád rajta / a füstöt, a betanult szavakat.”). A füst ugyanakkor olyan jelenség, mely valami elége folytán érzékelhető, valaminek az eltűnése kell ahhoz, hogy valami más éteri, alig megfogható jelenléte át-tételesen az eltűntre is emlékeztessen. E füsttel kerülnek analóg viszonyba a szavak, s hogy „A szoba / megtelik apával” ennyire szomorú mondat, s hogy csak illuzórikus jelenlétet teremt meg, az alábbi megállapításnak is köszönhető: „Mondatot cseréltek, de nem / ugyanazon a nyelven.” A vers elejére is visszautaló zárójeles utolsó mondat – „(A fotelt / évekkkel ezelőtt kidobták.)” – azonban szintén duplafenekű: nemcsak valaminek az elvesztéséről tudósít, hanem a hangsúlyos, máshol nem jelentkező múltidejűség miatt azt is jelenti, hogy annak ellenére, hogy a *fotel* már nincs meg, a *fotelapa* megvan, újra és újra felbukkan (a nyelvben). A fotelapa nem vész el, csak átalakul. A kötet jobb versei ezt a tapasztalatot képesek izgalmasan közvetíteni (*Apatan*, *Apaház*, *Apa ázik*), s találunk egy-egy, a test, a szerelem és/vagy a hit kérdéseit boncolgató, valóban esztétikus költeményt (például *Ami kell*, *Feleség*, *Van*). Ám úgy érzem, az így is jelentékeny debütáló könyv meggyőzőbb lehetett volna bizonyos változtatásokkal, bár a szerző számára ez személyes veszteségnek tűnhet föl. Érdemes lett volna szigorúbban megrostálni a gyűjteményt, egy-egy szövegben óvatosabban bánni az érezhetően személyes indíttatású, ám poétikai történéssé kevéssé váló utalásokkal (ilyen például a *Bűn* 6. sora), és nem feltétlenül indokolt egy kötetben belül ennyi csésze kávéfőzést. Nem veszélytelen továbbá az sem, ha valaki egy Kosztolányi-verset közöl apró változtatásokkal (áttördeléssel, illetve pragmatikai áthangolással): intő

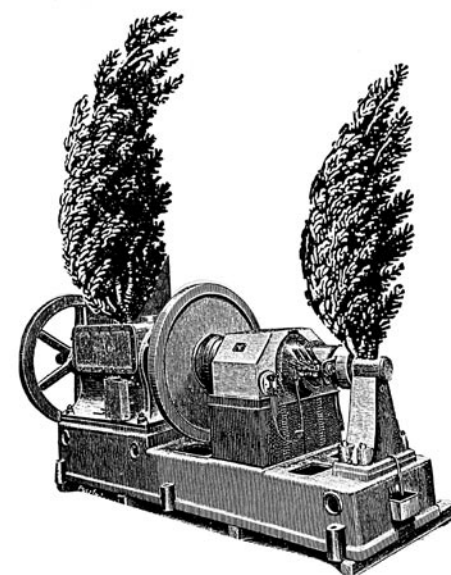
hatású lehet, és semmiképp sem tesz jót az, hogy ez a költemény ennyire kiemelkedik a könyvből.

Nemes Z. Márió markánsan alakuló poétikája bár némi-képp kikülönül a kortárs közegekből, ez nem jelent sem társtalanságot, sem azt, hogy ne volnának jól észlelhetőek azok a hatásközpontok, melyekből táplálkozik. Szövegei jelentős részének fő szervező elemei nem a hangok és szavak, hanem a nagyobb szintaktikai egységek és a több mondatból álló részek. A hagyományos lírai eszköztárból keveset és kevésszer alkalmaz (egy-egy esetben a gondolatritmus sem hangsúlyos), az írások működése gyakorta alapszik a narratív szerkezetek parodisztikus utánzásán, a formális logikai kapcsolatok oda nem illő tartalommal való feltöltésén, a kognitív sémák felforgatásán. (Van olyan mű, mint például a *Sötét pont*, mely kifejezetten az elbeszélő prózai szövegek működéséről követi.) A művek sokszor azért zavarba ejtőek, mert bár megvannak a grammatikai szintű kapcsolóelemek, a szövegkohézió a kijelentésekben rejlő iszonyú szemantikai távolság miatt igen nehezen valósul sem. („Az öregasszony fejéből kinő / egy összekötött kéz. / Hiába rázogatom, / nem tudom üdvözölni. // Nekünk közös öregasszonyunk van. / Nem lehet kimászni belőle.” [Öreg]) Nincs tehát éppenséggel könnyű dolga a koherens szövegre vágyó olvasónak, s az értelmező is leírni, regisztrálni tudja könnyebben a jelenséget, mint megérteni viszonyba lépni vele. Egy ilyen viszony kialakítása kivétel nélkül mindegyik darabnál komoly hermeneutikai munkát igényel, s a kritikus azért tanácstalan, mert nem tudja magabiztosan eldönteni, mely esetekben éri meg ezt a munkát elvégezni, s mindenképp jut-e általa valami hasznosra. Azzal együtt, hogy Nemes Z. írásainak interpretációs tágassága is jóval nagyobb a szokottnál, s emiatt joggal feltételezhető, hogy mások más művekkel bíbelődnek el szívesen, más versekben találnak izgalmat (nem kevés izgalommal várom is más olvasók tapasztalatait, értelmezéseit).

A *Bauxit* írásai részben tematikusnak nevezhető pontok és kulturális praxisok köré szerveződnek (ilyenek a test idegenségének reflexiói, a nemiség beíródása, az állati és emberi együttlétezése stb.), de a kötet (részeinek) koherenciáját segíti például a Regina nevű szereplő többszöri fölbukkanása. Bizonyos mértékig Pollágh Péter költészetével tart rokonságot az, hogy a versek beszélőjének – meglehetősen bizonytalan – identitása a versekben megképződő, időnként antropomorf képzetekben feltűnő radikális másság függvénye – ám míg Pollágh esetében az én összetett allegorikus jelölőrendszereken keresztül lehet képes valamifajta önértéshez jutni, addig Nemes Z. világában időnként már mintha a szubjektivitás számolódna fel, s a grammatikai én saját azonossága ellehetetlenítésében lenne érdekelt. Poétikai szempontból azt mondhatjuk, hogy a lírai szubjektum megképződéséért felelős trópusok nem hozzák létre azt a megbízható közeget, melyben az én képes megteremti önmagát. Nemes Z. írásművészetében az én olvashatóságát nem kizárólag a különböző allegorikus, intertextuális vagy véletlenszerű, anagrammatikus jelentéstermelő mechanizmusok bizonytalanítják el (mint az történi példák Pollágh Péternél vagy Ayhan Gökhannál), hanem

már szemantikai szinten is jelentős nehézségekbe ütközünk. A *Közlekedő edények* című (kitűnő) szöveg azt a több ízben előforduló módszert követi, mely szerint egy szöveg valaminek vagy valakinek a leírásaként, történeteként indul, majd a végére egy én hirtelen előállítja magát, szoros függőségben a korábban írottakkal, szereplőkkel: „A találmra kiszúrt / lány hallgat, nem ereszt. / Kedvenc szava: fülkagyló. / Albérletben lakik, és égve / hagy egy körtét, ha futni / indul este, amikor aszfaltot / öntenek. (Néha egy száj / van a melle körül, de ez / inkább csak előérzet.) [...] A lány / magában tartja a nevét / aztán hátba verik a tolongásban, / és mindentől búcsúznia kell. / A tévé előtt ülve érzem a haját / nőni a fejemben. Belülről / simogat, de néha kihányom. / Ilyenkor látom aszfaltot önteni / sötét kúpokba az idegen száját.” A lány a versbéli én kiválasztottja és terméke, aki delejező és felforgató hatással van a szubjektumra, idegenségével behatol annak intim terébe, fizikai létét sem hagyva változatlanul. Könnyen elképzelhető azonban, hogy Nemes Z. Márió műveihez nem a szubjektumcentrikus értelmezési mód juttat igazán közel – ha türelmesek vagyunk, s érdeklődéssel fordulunk afelé a nyelvi médium felé, melyet itt működésében észlelünk, egy valamire biztosan rá leszünk kényszerülve: olvasási szokásrendünk automatizmusainak felszámolására. Ami egyszersmind a világról való gondolkodásunk automatizmusainak felülvizsgálatát is igéri.

A Prae.hu (társkiadóival együtt) fontos támogatója a fiatal lírának. Műhelyéből olyan kötetek kerülnek ki, melyek kockázatvállalással, izgalmas költészeti problémafelvetésükkel rendre kihívást jelentenek az olvasónak. Abban nem vagyok teljesen bizonyos, hogy az egyes szerzők minden esetben jó érzékkel mérik ki az értelmezői munka minőségének és mennyiségének kívánalmait, ám abban igen, hogy az ilyen jellegű (fölfedezésként, határátlépésként értett) kísérletezés nélkül reménytelenül sivár volna a kortárs magyar költészet. Kételyeim, fenntartásaim minden esetben a poétai merészség elismerésének is szólnak.



# V Nagy Csilla

## Vér és salak

(Nemes Z. Márió: *Bauxit. Palimpszeszt-Prae.hu, 2010*)

Nemes Z. Márió egyike azoknak a fiatal költőknek, akiknek a tevékenységét a kritika a kezdetektől (legalábbis az első, *Alkalmi magyarázatok a húsról*<sup>1</sup> kötet megjelenésétől) elismerő figyelemmel kísérte: a kötet kedvező recepciója az egyedi megszólalás méltatásán túl meglehetősen alapossággal határozta meg a Nemes Z.-féle versnyelv és poétika kontextusait is, karakteres interpretációs irányokat, lehetőségeket jelölve meg az olvasó számára. Így például viszonyítási pontot jelent NZM megszólalásmódjának Petrihez, Marno Jánoshoz, Hajas Tiborhoz, a (neo)avantgárd egyes vonulataihoz, és távolabbról a késő modern költészethez való kötődése, valamint bölcséleti érdeklődése, azonban ennek a költészetnek a leggyakrabban reflektált aspektusa a test-tematika, azaz a test nyelvi és mediális széttagolása, destrualása és újratervezésének lehetősége.

Bodor Béla a téma rendhagyó kifejtésére, és a testben létezés indirekt megfogalmazására hívja fel a figyelmet: „kézenfekvő gondolati vagy művelődéstörténeti asszociációk nem kerülnek elő, azokat a költő nem kommentálja, nem értelmezi, egyáltalán rájuk sem hederít; helyett kötetlen jelentésképző lehetőségek meghagyásával állítja a hús fogalmát jellegzetes költői alakzataiba. Tehát a könyv egyrészt egyáltalán nem tárgyalja a hús-tematikát, másrészt másról sem beszél, mint a testben lét állapotáról.”<sup>2</sup> Ezt a testkonceptiót Dunajcsik Mátyás kritikájában Francis Bacon festészetére vezeti vissza („azzal a döntésével, hogy radikális teststúdióit a hagyományos irodalom és abban is a vers keretein belül végzi el, tulajdonképpen a performanszot elutasító, táblaképeket festő Bacon példáját követi”<sup>3</sup>), nagyon is indokoltan, hiszen a „szervek nélküli test” Deleuze-től kölcsönzött fogalma, amelyet Dunajcsik NZM-nél tetten érhető anorganikus testképekre meggyőzően alkalmaz, elsősorban a vizuális művészetek/médiumok történeti fejlődésének az eredménye.

A Dunajcsik által felkínált szempont Nemes Z. második kötetéhez, a 2010 végén megjelent *Bauxit*hoz is kiindulópontot jelenthet, azonban itt (olvasatomban) a „szervek nélküli test” paradigmája nem annyira a reprezentáció és a testkritika

<sup>1</sup> Nemes Z. Márió: *Alkalmi magyarázatok a húsról*, JAK–LHarmattan, 2006.

<sup>2</sup> Bodor Béla: *Zömök versek*, Holmi, 2007/11.

<sup>3</sup> Dunajcsik Mátyás: *Irgalom a húsnak*, Holmi, 2007/9.

dilemmáinak költői megfogalmazását célozza, hanem sokkal inkább a testileg is reflektált, de a testiségen túlmutató idegenség megfogalmazását teszi lehetővé. Azaz a *Bauxit* tematikusan nem távolodik el az előző verseskötvektől, de a test „megéléséből” és interpretációjából adódó tapasztalat itt a szubjektivitás különböző variációinak, eseteinek, formáinak bemutatásával történik.

A kötet első ciklusa (*Ami nincs emberben*) már címében is felforgató: olyan „programot” hirdet, amely az emberen kívüli tartalmak bemutatását célozza, és amely ilyen értelemben antihumán gesztusként interpretálható. De mindhárom ciklust tekintve, a kötet alapállását egy olyan test- és emberfogalom (-kép) határozza meg, amely túlhalad a modernitás egységes és egyedi ént feltételező elképzelésén, és a testet tárgyiasító eljárások (úgy mint tudományos kutatás, testplasztika, és általában a test denaturálása) tudatában alakul. A test megjelenítését érintő „reprezentációs válság” (ahogy Hans Belting nevezi a kultúrtörténeti folyamatot) ugyanis abból adódik, hogy „minél inkább kutatja a testet a biológia és a genetika, minél jobban feltárják az idegrendszerrel foglalkozó tudományok, annál kevésbé áll rendelkezésünkre mint szimbolizációra alkalmas kép. S ezzel máris az új ember kitenyésztésének kísértése kerül a látómezőbe, ami ebben az esetben nem csupán egy újfajta ember kinevelését, hanem egy másik test kitalálását jelenti.”<sup>4</sup> Már a verscímetek átfutva is szembesülünk a test „anatómiai” lebontásával (vagy testrészek leírásával, megjelenítéseivel, mint például *Szem, Agy, Mell, Láb*; vagy pedig személyeket, esetleg antropomorf létezőket helyeznek a középpontba, például *Óreg, Falusi ember, Gyenge nő*), a szövegek maguk pedig a széttagolt, organikus rendjétől megfosztott test részeivel végzett különböző műveletekről, „kísérletekről” adnak hírt. A *Kormány* első mondata például a saját test és az idegen „corpus” játékerét teremt meg („Szeretnék egy kezet magamnak, mert tudnék vele mutogatni, de ha nem vagyok mohó, szeretnék még egy petefészket is”), a vers szcenikája azonban túlmutat a szerves és protetikusan elemek oppozícióján: a kitüntetett testrészek nemcsak mintegy fiziológiai pótlásként töltenek be valami hiátust, hanem részt vesznek az identitás alakulásában, amelynek két végpontja a petefészkek mint a női önazonosság elliptikus jelzése, és a kormányon nyugvó, elbizonytalanított eredetű kéz mint a férfi attribútuma. A *Szem* pedig épp fordított folyamatot mutat be: az idegen anyag a testbe kerülve autonóm létezőként, mondhatni szubjektumként kezd viselkedni, és (mint egy vírus egy számítógépes rendszer működését) átírja a testi programot.

Mindkét szövegre igaz, hogy a kijelölt térben a fragmentált képi struktúra többszörösen átrendezi az identitás-alakzatot, és több szinten teszi értelmezhetővé (vagy értelmezhetetlenné) az elkülönülés és összetartozás, az enyém és tiéd, az én és te fogalmát. A saját test és az idegen „corpus” elkülönítésének gesztusa, az organikus rend átrajzolása az identitás felszámolásának eszköze, NZM verseiben a testrészek hierarchiája és egymáshoz való viszonya nem a konvencionális testkép alapján alakul, hanem egy sajátos rendet teremt a versszöveg azáltal, hogy az identitást

meghatározó testrészt mintegy „kiemeli”, és új (technikai vagy természeti, de mindenképp anorganikus) rendben pozicionálja. A *Puskin mellei* című szöveg első mondatában például a test eredetileg konvencionális formában, érintésre képes és érinthető organizmusként jelenik meg, azonban már a második mondat felülírja ezt a momentumot, és a testet technicizált közegbe helyezi: „Ezek itt tapogatják egymást. Tapadókorongokat cuppantanak.” Ez a kettősség végigvonul a hét töredékből álló költeményen, és különböző poétikai és nyelvi eljárások (pl. személytelenítés, a testrészek és tulajdonosaik dupli- vagy multiplikálása, egymás rögzíthető jelentését kioltó képi asszociációk egymásutánisága, a szexust rögzítő materiális kódok, testnedvek, anatómiai jegyek) teszik azonosíthatatlanná a testet mint az identitás teremtdésének helyét. A szöveg végére a valódi, szubjektumhoz köthető test eltűnik: a szubjektum csak alkalmilag helyezhető bele a testi (vagy akár technikai) elemekbe, egyszerre van itt és ott, egyszerre önmaga és önmagán kívüli.

Számos olyan vers szerepel a kötetben, amely az én-te viszonyt tematizálja, azonban ezek a szövegek még akkor sem a nyugópont felé mozdítják a személyek, testek, testrészek és identitások oszcilláló játékát, ha megjelenik egy viszonyítási pont, amely felől (elvileg) értelmezhető az én. A kettő között ugyanis rendszerint nem egyenrangú viszony teremtdődik: az én sokszor a te korporális kikülönülése (*Bordalány*), esetleg alteregója (*Zoli és én*), vagy a személyiség egy olyan alakzata, amellyel az én nem identikus (*Különélés*). A kötetben újra meg újra visszatér a testvér-tematika (*Testvérek, Vízpart, Kívánság*), amely a mítoszok és mesék szimbolikus világát is rekonstruálva, szintén a duplikálódott, multiplikálódott, de csak a másikkal (vagy másikkal [sic!]) együtt testileg is azonos ént prezentálja. Vagyis az én-te viszony szinte mindig elliptikus, és ez nemcsak a testi identitás tekintetében felforgató, hanem a test és lélek karteziánus együttállása/elváltsottsága szempontjából is egy merőben más nézőpontot követel, illetve mutat. Az én (vagy tudat, szellem, stb.) mintha éppúgy eleve csak hiátusával és osztottságával lenne értelmezhető, ahogy az őt hordozó test is leginkább részeiben, kikülönültségében és tagoltságában jelentéssé.

NZM költészete olyan logikai és minőségbeli különbségekre utaló fogalompárok között bizonytalanítja el a határvonalat, mint én-te, természetes–mesterséges, rész–egész, humanisztikus–animális, szép–csúnya, egyedi–sokszorosítható, külső–belső, saját–idegen, amelyek feloldásával tulajdonképpen nemcsak a test, hanem minden, a testtel összefüggésben értelmezhető külső vagy belső emberi tényező értelmezéséhez új nézőpontot kínál. Az alapvető tapasztalat (amely a szcenika, a képkalkotás, a retorika és grammatika szintjén is jelentkezik) a lebontás és az újbóli összerakás: NZM verseiben szervesből mindig szervetlen, vagy legalábbis művi lesz, ezzel a stratégiával képes nagyon pontosan meghatározni, mi az ember.

Vér és salak.

<sup>4</sup> Hans Belting: *A test képe mint emberkép* = H. B.: *Kép-antropológia*, Kijárat, 2007, 101.

## Több-e nullánál?

(Bret Easton Ellis: *Királyi hálószobák*. Fordította: M. Nagy Miklós, *Európa*, 2010)

Ha igaz, amit Hitchcock mond valahol – hogy a stílus nem jelent mást, mint önmagunk plagizálását – akkor aligha lehet kétségünk afelől, hogy a *Királyi hálószobák* Ellis mindeddig legstílusosabb műve.

Az önreferencialitás mindig is Ellis egyik fontos ismertetőjegye volt. Már a legelső könyvet követő írásoknál is feltűnő volt, hogy azok folyamatosan visszahajlanak az addig megszületett életmű stílárís vívmányaira és tematikájára, konkrét szereplőket jelenítenek meg újra és újra, illetve a „reális” világra való mániákus hivatkozással az egyetlen, közös irodalmi térben igyekeznek érvényesülni. Azonban az előző könyvek a számtalan formai és motivikus átfedés ellenére valóban Művekként érvényesültek, egymástól tematikusan megkülönböztethető szépirói terméként jelentek meg, amelyek mind *önálló* tétellel rendelkeztek.

Az *Amerikai psycho* tétje az volt, hogy képes-e az erőszakot a későújkori nyugati demokrácia számtalan artefaktuma *egyikeként* ábrázolni, vagyis hogy képes-e a létező társadalmi és morális rendszert olyan gigantikus gépezetként bemutatni, amely *par excellence* biopolitikai monstrumként olyan kódokat alkalmaz, amelyekben minduntalan összekeverednek a szociális diskurzus hagyományos formái és a nyers, zsigeri erőszak kitörései. Ebből adódóan a kötet (egyik) poétikai csúcsteljesítménye a három „zenekritikai betétben” keresendő: ezek a jó ritmikai érzékkel, a vérbő gyilkosságok és a melankolikus, minimalista táj- és hangulatleírások közé ékelődő „kulturkritikai” teljesítmények problémamentesen valósítják meg a célszerűen civilizatorikus és az értelmetlenül bestiális közötti átjárást, az imaginárius és a reális közti különbség felszámolását.

A *Glamoráma* tétje az volt, hogy a divat és a terrorizmus meglehetősen tágra értett fogalmai között a szupermodellekből álló szociopata-csoport allegorikus összefüggésében teremtsen átjárást. Nem pusztán abban az értelemben, hogy mindkettőt szelekciós (destruktív) mechanizmusként leplezi le – ez meglehetősen kézenfekvő volna. Ebben a könyvben inkább arról volt szó, hogy a divatban jelentkező puha és anonim represszió valamiféle magasan differenciált formájaként „kitermeli” a terrorizmust; egy olyan terrort azonban, amelynek többé semmiféle teleológija sincsen. A könyv ugyanakkor az irodalmat – saját magát – is divatjelenséggé prezentálja, és ezzel sajátos transz-

cendenciát kölcsönöz az egyébként soványnak tekinthető, konkrét tartalmának.

A *Holdpark* az életmű addigi döntő témáit immár egy biográfiai térben igyekszik működtetni: a banalitás különböző szintjei (a félresiklott élet, a klisékből építkező krimi, az olcsó horror stb.) így új értelmet nyernek, és sajátos elevenségre tesznek szert. Ennek a regénynek már nagyon erős poétikai beágyazottsága van: egy markánsabb – mivel kettős értelemben is interiorizált – szerzői pozícióból szól a hétköznapi egyszerű csalódásai mögött felsejlő mitikus iszonyatról. Az életre kelő játékmadár és a korábbi regényből kilépő, és valós (?) áldozatokat szedő sorozatgyilkos végül is semmire nem utalnak, semmit nem jelentenek, és csupán egy tönkrement magánélet rémálomszerű ornamentikájának építőköveiként lepleződnek le.

Az első regény, a *Királyi hálószobák* előzményeként szolgáló *Nullánál is kevesebb* még nem rendelkezett a fentiekhez mérhető poétikai tétellel. Ott egy pillanatkép rögzítéséről van szó, ami érzelmes mélységet kölcsönöz egy, a felsőközéposztályból induló, de alkalmasint le és felfelé is akármeddig elburjánzó (szociális) közeg érzelmi és szellemi ürességének. Ennek a kötetnek nem pusztán formája az Ellis kapcsán sokat emlegetett minimalizmus; ez *magá* a minimalizmus. A tömondatok, rövid párbeszédok, félszavas helyzetleírások mind-mind egy erodálódott létezés befejezhetetlen fragmentumaiként – vagy a könyv világában maradvák: egy szétrobbant diszkógómb összeilleszthetetlen szilánkjáiként – kerülnek elének.

Ellis eddig minden könyvével igen nehéz feladat elé állította magát, hiszen mindegyik mű tudatosan kapcsolódott az előzőek világához. Most különösen megnehezítette a dolgát azzal, hogy mindezt explicitté tette, vagyis hogy folytatást írt a *Nullánál is kevesebb*hez. A regényt ismerve alighanem számtalan olvasójában megfogalmazódott az aggodalom, hogy az valójában folytathatatlan, lévén a karakterek nélkülöznek bármiféle dinamizmust; élőhalott matricaként vannak csupán a napnyugati tájra ragasztva. Igen markáns gesztusokat kellett volna tenni azért, hogy ezek a szereplők ismét elevenné váljanak – vagy akár feltöltődjenek a régi élőhalottisággal –, és ha erre a bevezető oldalakban még látszik is némi esély, a könyv egészére nézve azonban beváltatlan ígéret marad. Az alakatlan főszereplő Clay például semmiben sem különbözik a *Glamoráma* Victor Wardjától, leszámítva talán, hogy nélkülözi annak már-már komikumba hajló ostobaságát.

A *Királyi hálószobák* tehát már rögtön ezen a ponton, vagyis hogy folytatásként definiálja önmagát, megbicsaklik: névleg ugyan szerepelteti az előző könyv résztvevőit, de a cselekmény szempontjából mindez szinte teljesen érdektelen. A szereplők a régi és a mostani könyvben sem rendelkeztek erős kontúro-

BRET EASTON ELLIS



KIRÁLYI HÁLÓSZOBÁK

