

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 „megéleséből” 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.”⁴ 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 *Öreg, 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 kezét 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 hiást, 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 teremtődésének 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 teremődik: 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.

⁴ Hans Belting: *A test képe mint emberkép* = H. B.: *Kép-antropológia*, Kijárát, 2007, 101.

Több-e nullánál?

↳ Bartók Imre

(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 szépírói 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 alaktalan 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



kal, így az egymásnak való „megfeleltetésüknek” sincs alapja, és egyébként is céltalan, lévén a cselekmény olvasói befogadásához alig tesz valamit hozzá. Az új regény problémamentesen olvasható az előző ismerete nélkül, pedig a bevezető oldalak eljátszanak az időközben eltelt huszonöt év gondolatával és jelentőségével (az első mondat: „Csináltak rólunk egy filmet”, ami a *Nullánál is kevesebb* hollywoodi feldolgozására utal), de ezt leszámítva a dolognak nincs túlzott jelentősége; hacsak nem gondoljuk, hogy a *Királyi hálószobák* a *Nullánál is kevesebb* filmváltozatáról szóló sajátos bírálat. A felvezetésben Clay valóban azon morfondírozik, hogyan szerezze vissza identitását egyrészt a filmtől, másrészt az „írótól”, aki a *Nullánál is kevesebb* című regényben olyan méltatlanul szegényesnek ábrázolta az érzelmi világát. Az előlött való lamentálás azonban üres marad, mert a továbbiakban ismét csak a sivárságot kapjuk; persze lehet, hogy azért, mert az író „addigra” (nagyjából a tizedik oldalon) ismét kivette a pennát hőse kezéből. Mindenesetre a kettejük közti feszültség kibontatlan marad, és habár az „író” röviden a kötet végén is visszatér, gondterhelte kapcsolatuknak nincs valódi kifutása.

A *Királyi hálószobák* tehát az immár negyvenes éveiben járó, befutott filmforgatókönyv-író Clay néhány hetét mutatja be. A „cselekménynek” (de mondhatunk állóvizet is) egyetlen mozzanata sincs, amely ne volna ismerős Ellis korábbi könyveiből. A sikeres szépfű belehabarodik az egyszerre titokzatos és jellegtelen szökébe, a viszonyuk azonban más, képzelt vagy „valós” kapcsolatok sűrűjébe illeszkedik: innen adódnak a zavaros, egyszerre követhetetlenül szövevényes, és ugyanakkor meglehetősen primitív konfliktusok és összefüggések, amelyekből – ki várna mást? – hősünk nem nagyon képes szabadulni.

A régi motívumok mind visszatérnek: pénz, koktélpark, szex, brutalitás, illetve a technológiai félelem formái: ismeretlen számról küldött SMS-ek, a kék dzsip, amely mindenhova követ stb. És visszatér a szereplők szinte teljes jellegtelensége és egymással való behelyettesíthetősége (vagy van olyan olvasó, aki bármiféle különbséget volna képes tenni Rain Turner és Amanda Flew között?) Ellis egyik, sőt talán az alaptémája kezdetektől fogva a *Doppelgänger*. Már a *Nullánál is kevesebb* elszemélytelenedett alakjai is tüntettek egymáshoz való hasonlóságukkal. Az *Amerikai psycho* Patrick Bateman nevű, két lábon járó paranoia-üzeme lényegében semmi más ellen nem küzd, mint hogy elkülönözzön a hasonlóságok gépezetétől (és közben nem ismeri fel, hogy minden tetteivel, – imaginárius vagy reális – gyilkosságaival sem tesz egyebet, mint hogy ennek a homogenizáló „éternek” a különböző formáit teremti újjá). A *Glamoráma* terrorista-szektája már kifejezetten gyakorlatává avatja a szimulákrumok gyártását, a *Holdpark* bűnügyi szála pedig a kitalált sorozatgyilkos életre (irodalomra?) kelésén alapul. Ellis ezekben a regényekben képes volt a *Doppelgänger* témáját kimozdítani az egyenarcúságtól való félelem narratívájából (pedig sokszor ez az, amire maguk a szereplők lépten-nyomon hivatkoznak), és azt többször is mélyebb dimenziókkal gazdagította. Nem túlzás azt mondani, hogy ontologizálta a hasonmás

problémáját; kiemelte a pszichológiai diskurzusból, és a létezés alapjelenéseként ábrázolta.

A *Doppelgänger*-jelenséggel a *Királyi hálószobák*ban is jócskán találkozunk, de sajnos nem úgy, hogy abból bármi új megtapasztalhatóvá vagy akár csak élményszerűvé válna. A Clay nem létező akarata fölé tornyosuló mellékszereplők lapidáris bölcseségei már mind készen álltak a *Glamoráma* terroristavezéreinek életfilozófiáiban. Poétikailag semmiféle újdonság nincs; a könyv minden tekintetben egy szadista fűszerezésű lektűr, és nehéz szabadulni a benyomástól, hogy azt valójában egy Ellis-epigon írta.

De ha igyekszünk jóindulatúak lenni, akkor a hiányérzet mellett – illetve abból következően – feltehetjük a kérdést: mi van, ha éppen ez a teljes poétikai üresség az, ami a könyv döntő, és az életmű egészének tekintetében tulajdonképpen újszerű teljesítménye? Mi van, ha itt a folyton egymást és önmagukat felemészítő szubjektum-fragmentumok a saját világ-paranoiájukat olyannyira ráoktrojálták az „íróra”, hogy végül annak sem maradt más esélye, mint ezen kialakult irodalmi űr – még mindig – minimalista ábrázolása? Ennek az ürességnek azonban már nincs reális tétje, és így a könyv ugyanúgy leválik az eddigi művek soráról, ahogyan afelől sem értelmezhető többé, hogy szerzője magát korábban „moralistának” nevezte. Amíg a korábbi művek még legalább felkínálták annak lehetőségét, hogy (anti)feminista kiáltványként, vallásháborús allegóriaként vagy akármi másként olvassuk őket, addig a *Királyi hálószobák* talán az első olyan könyv az életműben, amely csak annyi, amennyi, és semmivel sem több.

A *Királyi hálószobák*nak Ellis eddigi nagy műveivel szemben nincs önálló esztétikája. A könyv egy olyan írói gépezet (egyik) zsákutcáját tárja fel, amely kezdettől fogva a banalitás határán ingadozott, és abból merítette kifejezőerejét. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy Ellis mindaddig – a formai és technikai képzettségén túlmenően – rendkívüli tudatossággal és arányérzékkel inszenírozta műveit, és szinte már kényszeresen aknáztta ki a könyvek egymás pro- és retroaktív megfertőztetésében rejlő lehetőségeket. (A legnyilvánvalóbb példa alighanem az, ahogyan az *Amerikai psycho* megfertőzi a *Holdpark* kertvárosi hétköznapjait.)

Ennek fényében talán érdemes ezt a könyvet is a korábbi teljesítmény(ek) felől értékelni, és egy olyan válságjelenség elburjánzását látni benne, amely válság már a kezdetektől fogva átjárja az életművet. Ellis súlyos problémákat feszegetett, és stílus(talanság)án keresztül igen kifinomult módszert talált arra, hogy mindezt a banalitás és egy kiküzdött naivitás optikáján keresztül vegye szemügyre. A három terjedelmesebb regény mind önálló és jelentős teljesítmény, mégpedig azért, mert a maga módján mindegyik képes megmutatni, hogy ezen a banalitáson keresztül hogyan termelődnek újra a szorongás, a fájdalom és a kétségbeesés különböző formái.

A *Királyi hálószobák* mindehhez nullánál is kevesebbet ad hozzá. Amolyan zárlatként mégsem jelentőség nélkül áll az (eddigi) életmű végén. Képes új fényt vetni az eddigi könyvek

problémáira, és a teljesen levegőben lógó pornográf/erőszakos jelenetek és motívumok talán visszamenőleg is megszelídítik a korábbi könyvek szubverzív világát. A kötet végén a semmiből megszerződő brutális orgia elemei már olyannyira ismerősek az előző művekből, hogy éppen ez az ismerőség válik a legerősebb hatássá. Ellis olvasóiként mostanra eljuthattunk oda, hogy egy betontömbbel szétvert, „galacsinná gyűrődött” emberi fej, vagy két kiskorú leköötözése és megerőszakolása teremti meg a családias melegség hangulatát. Nem hiszem, hogy az olvasók csak ezt várnák a szerzőtől, de az is igaz, hogy ezt is várják. Ennyiben a könyv az eddigi poétika sajátos – és végső soron alattomos – urbanizálására törekszik: behívja az ördögöt a hálószobába, meggyőz arról, hogy mi magunk vessük meg neki az ágyat, hogy olcsó, kifutás nélküli krimiként „fogyasszuk”. Aztán mégis kiderülhet, ha egyszer ott fekszik mellettünk, hogy már azt sem kéri, hogy higgyünk neki.

