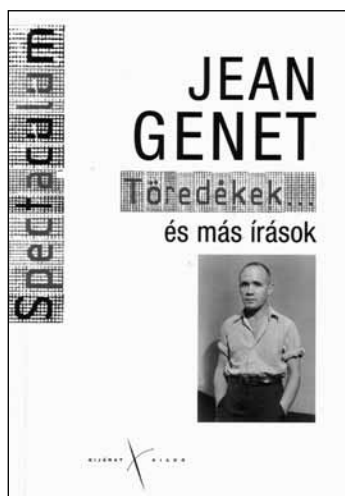


Benkő
Krisztián

Mielőtt leszáll az ég

(Jean
Genet:
Töredékek...
és más
írások.
Fordította:
Bereczki
Péter
Levente.
Kijárat,
2012)



Bár Jean Genet – mint Michel Foucault barátja és egyik tanácsadója – idegenkedéssel fogadta a marxista Jean-Paul Sartre-nak 1952-ben megjelent monumentális, addigi összes művei elé bevezetőként írt monográfiáját, a *Szent Genet. Bohóc és mártír* című könyvet, az egykori fegyenc és prostituált (hatvan évvel ezelőtt keresztényellenes provokációnak tűnő) „felszentelése” erőteljesen igazolódni látszik a 2013 kora tavaszán

megválasztott I. Ferenc pápa korszakváltást jelző korai megnyilvánulásában. Az argentin Jorge Mario Bergoglio, az első pápa, aki nem világi papként, hanem jezsuita szerzetesként részesült a római katolikus egyház vezetésének dicsőségében, megválasztása után alig egy hónappal a húsvétot megelőző nagycsütörtökön – a krisztusi *coena Domini* hagyományát követve – ellátogatott a római Casal del Marmo negyedben lévő fiatalkorúak börtönébe, hogy a vétkezők lábának megmosásával az isteni kegyelem nevében a bűnbánat útjára terelje az elzártakat.

Darida Veronika kiváló utószavából kimerítő összefoglalót kaphatunk Jean Genet életének a kötetbe válogatott, válságkorszakot jelző töredékeinek és leveleinek előtörténetéből, és minden bizonnyal helyes megérzése, hogy a francia írot vélt vagy valós bűntudata nem (feltétlenül) terelte a katolikus egyház kebleire. Az utószóból azonban kimaradnak olyan fontos életrajzi mozzanatok, mint Jean Genet palesztin-szimpátiája vagy az afro-amerikai Black Panther Party (Fekete Párducok) nevű politikai mozgalom munkájában való aktív részvétele (ezekről a *Szerelem*

börtöne című utolsó könyvében számolt be) – talán ezek a tényezők meghatározóbbak is, mint a Marcel Proust-féle regényfolyam *Bimbozó lányok árnyékában* című kötetének feltételezett hatása, és inkább Genet 1944-ben játszódó *Gyászmenet* című regényének korszakát illetően tett kijelentéseinek és Fassbinder *Querelle*-filmjének nagyobb jelentőségét emelik ki. (A hiánypótló kötet utószava mellesleg felhívja rá a figyelmet, hogy Genet-nek összes drámái és egyik legfontosabb regénye, *A tolvaj naplója* mellett már két fontos esszéje is napvilágot látott magyar nyelven: *A költőtáncos* és az *Ami egy szabályos fecnikbe tépett és a klotyóba dobott Rembrandtból megmaradt* – az utóbbi ihlette Jacques Derrida *Glas* című avantgárd könyvét.) Az utószó a *Töredékkutatás* címet viseli, de diszkréten elhallgatja, hogy a töredék műfaja első virágkorát a német romantika idején érte meg, ami Genet esetében nem elhanyagolható irodalomtörténeti hatás lehetett. A magam részéről a továbbiakban igyekszem szorosabban beleolvasni a kötet Genet-szövegeibe a Darida-féle életrajzi kontextus túlhangsúlyozása helyett: a szövegek poétikai-retorikai zsenialitása érdekesebb, mint az író mára leginkább csupán történetiségében értelmezhető, vagyis a '40-es, '50-es évekre jellemző frusztrációi a férfiak iránt érzett vonzalma miatt.

A *Spectaculum* sorozatban megjelent kötetben a két szerelmes, olykor kegyetlen „párbeszédet” rekonstruáló *Töredékek...* mellett olvasható két levél, egy balett-leírás és egy Jean Cocteau-ról szóló rövid esszé. Alighanem – e sorok szerzőjéhez hasonlóan – Genet ízlésvilágához is közelebb állt a balett, mint az opera műfaja. A nyelvjáték folytán (*M'adame Miroirra* keresztelt tánc leírása a francia író számára más műveiben is kedves témákat vonultatja föl: a tükörlabirintusban hol feltűnő, hol eltűnő képmást, a bájos mozdulatai révén még vonzóbbá váló szépséges matrózt, akinek képmásával elcsattanó nárcisztikus csókja viaskodássá, a Halállal való kacérkodássá változik.

Az 1950-ben a festőnő Léonor Finihez címzett levél a színesztéziák igen eredeti képletével kísérletezik, amikor a festmények látványa által keltett szagok és illatok bemutatásával kezdi személyes benyomásainak megosztását. Képzetele a növények rothadó bűzétől a kaszárnnyak és kopaszra nyírt fegyencek vérpezsdítő illatáig burjánzik – mindazonáltal a művésznő nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, még akkor sem, ha netalán (sajnálatosan az ismeretlenség homályában maradt további életműve során) meg is fogadta Genet jóakarató tanácsát: „Mostanig mesterséges étellel ruházta fel a legfinomabb viaszbabukat – a jövőben talán a legalantasabb népséget is megszánja a boldogtalansággal és az étellel”. *A tolvaj naplójának* másik, kötetben olvasható levele Jean-Jacques Pauvert-hez a *Cselédek* című drámája első kiadásának előszavaként funkcionált. Amikor Genet felhívja a figyelmet arra, hogy az európai színházzás kimerülőben lévő eszköztárát próbára teszi, sőt megtermékenyítheti a „keleti pompa”, Japán, Kína vagy Bali színházának kifejezőmódja, evidensnek tűnik Antonin Artaud hatása. Az utószó hasonlóképpen jó szemmel veszi észre az Artaud-ra is hatást gyakorló Nietzsche ihletését a *Jean Cocteau*-ról szóló rövid esszé értelmezése során,

amikor Genet írásában nemcsak a tiszteletet, de az őt korábban felkaroló „mester”-rel szembeni tiszteletlenséget is megsejti: Cocteau apollói „végletekig csiszolt”-ságával és „fényben fürdés”-vel szemben önmagát a dionüszoszi világtkép oldalára helyezi. (A szöveg mindazonáltal semmi esetre sem helyezhető a Genet-t gyakran érő áruálás vádjának polcára.) Ugyancsak Darida Veronika ízlését dicséri, hogy maga is nagyobb befogadói élményt tulajdonít Genet maszturbálás börtönpornó-filmjeinek, mint Cocteau agyonstilizált (Jean Marais bájait túlértékelő) művészmozgóképeinek.

„A következő oldalak nem egy költemény részei, de afelel vezetnek. Mintha annak egyelőre még nagyon távoli megközelítést adnák, ha nem egy olyan szöveg számos vázlatának egyikéről volna szó, mely lassan, kimérten halad a költemény felé, mely éppúgy igazolásul szolgál majd e szöveghez, mint ahogy a szöveg igazolja majd az életemet” – írja Genet a könyv főszövegét adó *Töredékek...*-hez írt rövid megjegyzésében. A prózai töredékek tanúsága szerint az író a műnemek kereteit illetően éppúgy a transzgresszív, határokat szétfeszítő szándék igényével lép föl, mint életművészként. Formájában már alkalmazza a két hasábon párhuzamosan futó korpusz avantgárd módszerét, melyet húsz évvel később a francia dekonstrukció főalakja dolgozott ki korábban említett könyvében. A szöveg olvasása során elhamarkodottnak érzem azt az értelmezést, hogy – a Genet szóhasználata szerint – pederasztia gyakorlása miatti büntudat és szégyenérzet lett volna a szeretőkkel szembeni gonoszság, a halálba vezető betegségük fölötti káröröm motivációja; sokkal inkább keltik a párbeszéd a viszonzatlan szerelem miatti hiú bosszú benyomását. Noha a szerző nyilvánvalóan csodálta az itáliai reneszánsz alkotásait, saját eredetiségének élvezete, a rútban rejlő grácia felismerése nyomán a klasszikusokkal szembeni előítéletre ragadtatja magát (némileg ismételve az „apollói” Cocteau-val szembeni burkolt iróniát), amikor kijelenti: „A báj eme mesterművei – ez a Dávid, ez a Perszeusz, miközben járnak, a fejüket rázzák, felmennek a lépcsőn, a sliccüket gombolják, szappanozzák magukat és fésülködnek – rothadtak.” Az öngyilkosság gondolata is komolytalan színészkedésnek tűnik, hiszen a szöveg megszületését követően Genet még több mint harminc évig lelkes politikai aktivistaként vett részt a közéletben.

Bár minden bizonnyal a méltatott kötet nem Jean Genet legjelentősebb szövegeit tartalmazza, ízlésének osztói és kedvelői számára élvezetes olvasmány, és hozzájárul ahhoz, hogy a magyar közönség a 20. század egyik legjelentősebb írójának életművéről az eddigieknél még teljesebb képet alkothasson.

▷ Bollobás
Enikő

Szövegbe tűnés, közvetítettség és poszt- modernitás

(Fodor Péter –
L. Varga Péter:
Az eltűnés
könyvei.
Bret
Easton
Ellis.
Palimpszeszt-
PRAE.HU,
2012)

Ambiciózus Bret Easton Ellis-monográfia jelent meg 2012-ben *Az eltűnés könyvei* címen, Fodor Péter és L. Varga Péter munkájaként a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány és a Prae.hu Kft. közös kiadásában. Hét fejezetben hét Ellis-regény (az eddigi életmű összes darabjának) elemzését kapjuk itt; a szerzők az eltűnés legkülönfélébb változatait mutatják be, a nagy társadalmi és emberi dilemmáknak a szövegbe tűnési helyeit, a szövegek által történő közvetítettség toposzait. A szerzőpár mindezt összekapcsolja a posztmodernizmus nagy irodalomtörténeti vonulatával, s képet ad az Ellis-regények kritikai recepciójáról, valamint a filmes adaptációkról is.

Fodor Péter és L. Varga Péter könyve azért jó, mert nagy horderejű elméleti kérdésekről tud lényeges megállapításokat tenni – nem egyszerűen Ellis ürügyén, hanem induktív módon: Ellis szövegeiből kiindulva. Vagyis az elmélet szövegközeli olvasással társul, s e kettő igen jótékony hatással van egymásra.

A posztmodern regény számos jellemzője kap hangsúlyt az egyes regényelemzésekben, köztük a medializáltság és önreferencialitás, az ontológiai bizonytalanság, a középpontjavesztett szemlélet, a világ totalizálhatatlansága, az időbeliség és az okozatiság megkérdőjelezése, az értelmezés bizonytalansága, valamint az episztemológiai és ontológiai válság problematikája.

Kiemelt szerepet kapnak a jelentésképzés mediális aspektusai a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* című regényekkel foglalkozó fejezetekben; e két regény intertextuális és intermedialis utalásrendszerében a történetiség és az irodalmi hagyományok jelennek meg a medializációt tematizáló toposzként. A *Nullánál is kevesebb*-ben különösen izgalmasak a – metafiktív és öntükröző alakzatokban megjelenített – médiumközi utalások, amelyek az 1970–80-as évek tömegkultúrájában gyökereznek. Márpedig a tömegkultúra a konformizmus fogyasztási cikke, amennyiben az egyén a tömegkultúra fogyasztójává, egyúttal a fogyasztott tömegkultúra tömegtermékévé konformizálódik.



mentumai összerakhatók volnának. Nincsenek főszereplők és mellékszereplők – pontosabban a dekonstrukció szellemében a mellékszereplők válnak a diskurzus alakítóivá (akár az *Amerikai Psycho* kiadása folyamán a szerkesztők).

A világ immár nem tehető egészé; a narratívák megsokszorozódnak és egyúttal több-középpontúak, zárlat nélküli módon nyitottak lesznek, az igazságra és valóságúságra való törekvés helyett felvállalják saját fikcionalitásukat. Ekképp a regényhősök is tisztában vannak fiktív létezési módjukkal; mindeközben a fikción kívüli szféra lakói sem lehetnek egészen bizonyosak abban, hogy ők nem a regényvilágban élnek. Hiszen a „valóság” maga is fiktív és szövegszerű, konstruált, akár az irodalmi szöveg. A központi rendező elvtől felszabadított szövegben csak beszédtrödédek vannak: *A vonzás szabályai* még fejezetekre sem tagolódik. A szöveg koherenciáját inkább az előző regényből ismert karakterek és az ott (is) olvasott vándorló mondatok felbukkanása adja. Ez a homogenizáló jelleg az identitáshatárok megszűnésére utal: a szereplők alig-alig különböztethetők meg egymástól, mintha egymást találnák ki, fiktívvé téve magát a múltat is. Minden dramatizált performansz; mesterséges díszletek között színre vitt jelenet – olyannyira, hogy nemcsak a valóságos és a fiktív közti határvonal homályosodik el, de az értelmes és az értelmetlen közti is.

A posztmodern Ellis is nyilvánvalóan tagadja a mimézist; műve nem kíván a „valóság” tükré lenni. A mű nem utal önmagán kívülre, hanem önreferenciájú, azaz a valóságot szervező diskurzusra utaló, ekképp az általa teremtett világ „önvilágú”. Eltűnik a különbség élet és szöveg között, s ezzel a rövidre zárással a szerző mintegy (elektro)sokkolja olvasóját. A reprezentáció tárgya amúgy sem a „külső valóság”, hanem az azt konstruáló diskurzus. A metafikció olyan fiktív világra épül rá, amelynek fikcionalitására és konstruálásának folyamataira egy újabb, magasabb szintű (meta)narratíva hívja fel a figyelmet. A posztmodern regény egyúttal tagadja a valóság és a művészet közti szakadékot, valamint a művészi alkotás autonómiáját; abból indul ki, hogy amit valóságosnak vagy „eredetinek” feltételezünk, az

Ellis második könyvének, *A vonzás szabályainak* elemzését a posztmodern próza általános jegyei szervezik: a középpont hiányzik, az események különálló és véletlenszerűek, az okozatiság eltűnik, a tettek mozgatórugója föltárhatatlan. Valóban: a világ nem totalizálható; nincs olyan fókuszpont, ahonnan a valóság a maga teljességében megragadható volna; nincs olyan szervező középpont, melyből a valóság frag-

tulajdonképpen mind pusztán másolat, változat, utánpótlás, paródia, szimuláció, illetve szimulákrum. Az eredeti/másolat bináris pár dekonstrukciója következtében a másolat és a szimulákrum elsőbbségre tesz szert, ami – szól a szerzőpár *Amerikai Psycho* olvasata – „sem a regénybeli történések valódisága versus fikcionalitása, sem a szöveg referenciális vagy intertextuális/intermediális olvashatósága tekintetében nem szolgál megbízható instanciákkal. Mind az elbeszélő által megtapasztalt világ, mind az olvasott szöveg olyan »valóságként« képes csak működni, melynek művisége éppen az elbeszélő világhoz való viszonyának, önértésének a közvetítettségén, a világ és önmaga utólagos, nem ritkán manipulatív megkonstruáltságán és ennek előnyben részesítésén keresztül nyeri el »valódiságának« konkretizációit.” (117) Ez pedig a regény hangnemi eldönthetlenségét eredményezi, amikor is ugyanaz a kijelentés egyaránt olvasható komoly és játékos, affirmatív és ironikus regiszterben. A regényben a játékoság a jelentés lényeges eleme, amennyiben a szabályok esetlegesek és tovatűnők; itt maga a játék a bizonytalan, azaz nem strukturált, nem szabályok szerint folyik, hanem úgy, hogy abból semmiféle szabályok nem szűrhetők le. Keveredik az igaz és a hamis, a referenciális és a fantasztikus, miközben az olvasó még az ezek megkülönböztetéséhez szükséges támpontokkal sem rendelkezik. Ez a folyton visszatérő játékos-ironikus hang teszi azután lehetővé, hogy – mint a szerzők írják – „a szerző távolságot tartson önmagától” (133).

Ellis szövegeiről általánosságban elmondható, hogy megbomlott bennük az identitás: a személyek fölcserélhetők és egymással behelyettesíthetők, még beszédmódjuk szerint sem lehet megkülönböztetni őket, mert mind egyforma nyelvet használnak: egyedítő stílusis jegyek nélküli, homogén diskurzust. S míg a különböző szereplők megkülönböztethetetlenek egymástól, addig mások többes énré szakadnak: ilyen például az *Amerikai Psycho* Bateman-énje és Batman-énje, amely ének ellentétes voltuk ellenére is egyek. A személyek és az árucikkek mind azonos szintaktikai funkcióval vannak ellátva, s ekként sorakoznak megcímkezve a lényegükről semmit el nem áruló leltárakban.

Különösen a filmes adaptációkban látható, hogy Ellisnél az időbeliség és az okozatiság egyaránt destabilizálódik, amikor – (amint az *Amerikai Psycho*ból tudjuk) „KIJÁRAT” nem lévén – a jelenetek kénytelenek visszafelé folytatódni. Az időbeliség és az okozatiság kiiktatásával pedig mintegy függőben hagyja a jelentést, megkérdőjelezve olvasási szokásainkat, különösen az érthetőségre vonatkozó előfeltevésünket. Nem szükséges – mert talán nem is lehetséges –, hogy az olvasó megértse, mikor mi történik a regényben. A regényből hiányzik az autoritativ-eligazító elbeszélő, aki a jelek értelmezésében segítene.

Ellis regényeiben a posztmodernizmus radikális epistemológiai és ontológiai válsága egyaránt jelen van. Egrészt kétségessé válik a világ megismerhetősége; másrészt a létezés mindaddig magától értetődőnek tartott formái vagy módjai is destabilizálódnak. A posztmodern mű megvonja az olvasótól az értelmezhetőség bizonyosságát. Nincsenek egyértelmű válaszok,

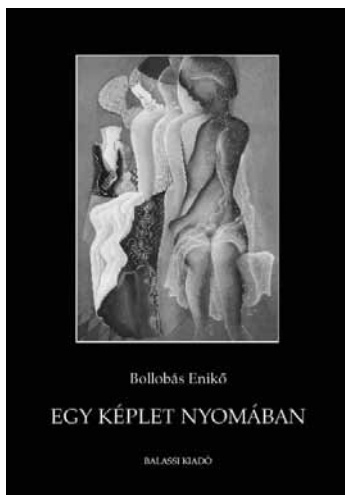
az értelmező által megtalálni vélt kulcsok nem nyitják a műalkotást. A lehetséges értelmezések megsokasodnak, s egyikük sem nyer privilegizált státuszt, mint az értelmezés. A posztmodern regény alakjai nem koherens módon konstruálódnak, nincs stabil identitásuk, s az olvasó számára nem lesznek megismerhetők. A posztmodern szerző nem ígéri, hogy a Henry Jamestől ismert szöveg megmutathatja a mintázatot; lehet, hogy a megjelenő minták illuzórikusak, ideiglenesek, tűnények, vagy éppen félreolvasáson alapulnak –, de az is lehet, hogy valójában nincs is minta, csak szöveg. A megismerhetőség gátja ugyanakkor az is, hogy – amint az *Amerikai Psychót* elemző fejezetben olvassuk – a megismerés olyan interpretációs munkát feltételez, amely feltérképezné a szöveg intertextuális és intermedialis technikáit, ami pedig végtelen számú kontextualizáló lépést követelne. Ezt az episztemológiai válságot tematizálja a *Glamoráma*, amikor „sok tekintetben a jelek félreolvasását és manipulációját, a meg egyezésen alapuló jelentések folyamatos kisiklását viszi színre – s így hangsúlyosan felhívja a figyelmet az olvasás allegorikus jellegére” (150). Ezért mondható kvintesszenciálisan posztmodern szövegnek; megértésünket a közvetítettség szabja meg; ki vagyunk szolgáltatva a médiumok összjátékának és a mediális technikák nagyszabású manipulációjának.

A posztmodern ontológiai bizonytalansága pedig azt jelenti, hogy – mint az *Amerikai Psycho* kapcsán a szerzők rámutatnak – nem dönthető el megnyugtatóan az sem, hogy mi tekinthető reálisan megtörtént eseménynek. Ezért Ellist sem a megismerhetőség és az értelmezés kérdése izgatja, hanem a lét és a létezés. Ellis posztmodern prózáját a hipotézis, az időleges feltételezés szervezi. Ontológiai bizonytalanság uralkodik itt, a „valóság” nem különböztethető meg a valóság alternatíváitól, a dolog annak jelétől, s ez a bizonytalanság valóságos ontológiai botrányt okoz, ami kiterjed a nyelvre is. Nem csak arról van szó, hogy a nyelv nem közvetíti az ismereteket, a világról alkotott tudást, s a tárgyi világ nem ragadható meg a nyelven keresztül. Nem csak az a probléma, hogy a nyelv nem áttetsző közeg, amely pusztán közvetítő szerepre korlátozódva változtatás nélkül áteresztene magán a valóságot, mintegy érthető kódba transzponálva a világról való ismereteket. Az igazi probléma inkább az, hogy a világ maga mindig közvetített, s ezzel a külső valóság objektív létezése éppoly bizonytalanná vált, mint a médiumok hitelessége.

Újabb posztmodern jegy rajzolódik ki a *Glamoráma* elemzésében: a lineáris narratíva ellehetetlenülése. A szövegben megtalálható mindaz, amit ellentechnikának neveznek: a hézagosság, a binaritás kiküszöbölése céljából beépített ellentmondásosság, a szertelen túlhajtás, a szöveg véletlenszerű töredékessége és szakadozottsága, a zárlatnak a teleológiát megkérdőjelező hiánya, a nonszekvitur, valamint az okozatiság hiánya. Mint a szerzők rámutatnak, a regény kizárja „az események előrehaladásának, célélvőségének és linearitásának reflexióját” (174), elérve, hogy a valós és imaginárius, aktuális és virtuális összjátéka végtelen regresszusba torkolló *mise en abyme*-mé váljon. A narratíva nem-

hogy nem varratmentes, de a varratok még láthatóvá is vannak téve. Mindezen túl a regény a korporealitás posztmodern elméleteihez is kapcsolódik, amikor a kulturális diszkurzus által megképzett test esztétikáját alkalmazva teszi láthatatlanná a valóságos és a képi/diszkurzív/szimbolikus közti határvonalat. A regényben nemcsak fölcserélhető egymással a valóságos és a képi, de egylényegűek is: a képin vagy szimbolikusan (az imágón) végzett roncsolás a valóságoson hagy nyomot. Vagyis amit a szerzők „képben-létnek” és „nyelvből-létnek” neveznek (példaként hozva a csillagokat, amelyek alatt a főhős ül, s melyek egyszerre jelentik az éjszakai eget pettyező égitesteket és jelentésátvitellet a sztárokat-hírességeket), az olyan közvetítő médiumként szolgál, amely a „valóságot” képi meg (192).

A *Holdpark* című regény elemzésében a film és az irodalom egymásra vetülése kerül előtérbe, aminek révén nemcsak megérthetővé válik az egyik médium a másik által, hanem el is lényegtelenülnek az anyagbeli különbségek. Önéletrajz és kvázi-önéletrajz, fikció és autofikció, megfigyelés és emlékezés, szöveg és citátum keveredik ebben az ironikusan intermedialis és öntematizáló regényben, amely az eredeti és az utánczó, az utánczó és az utánczott, valamint a kezdés és a folytatás közti különbséget egyaránt lebontja. A dichotómiák effajta lebontása végül az utolsó tárgyalt regényben, a *Királyi hálószobákban* is prominens szerepet kap, amely a medializáltság újabb csavarával a regényvilág és egy korábbi Ellis-regény, a *Nullánál is kevesebb* filmadaptációja és kritikai recepciója – vagyis fikció és tágabb értelemben vett interpretáció – között épít narratív hidat. A *mit jelent ez?* és *valódi-e? létezik-e?* kérdések formájában visszatér az episztemológiai és ontológiai bizonytalanság nagy posztmodern dilemmája, amelyekre a választ itt is a medialitás nyeli el – ahogy Bret Easton Ellislél mindig, az eltűnés összes könyveiben.

Arany
ZsuzsannaFeketén-
fehéren?(Bollobás
Enikő:
Egy
képlet
nyomában.
Balassi,
2012)„Itt vagyok, uraim, de csak egy föltétellel:
ha olybá vesznek, mintha férfi volnék!”
(Ignotus: Madame Récamier)

A zongora fekete és fehér billentyűin játszik James Weldon Johnson *Egy valamikori színesbőrű férfi önéletrajza* (*The Autobiography of an Ex-Colored Man*) című regényének hőse, amikor – fekete léte – fehér ragtime-zongoristaként próbálja kenyerét megkeresni. A példán túllépve a fekete–fehér ellentétpár tovább bővíthető, s olyan alapkategóriákhoz juthatunk, mint nappal–éjjel, férfi–nő, nyugat–kelet, heteroszexuális–

homoszexuális, alany–tárgy. A mitológiai dualitásoktól egészen a társadalmi konstrukciókig terjed a skála. Ezek a kettősségek számos műben előfordulnak, és nem egy esetben problematikusává válnak. Vajon eleve adott kategóriákról beszélhetünk-e, amelyekhez szükségképpen mindig és mindenkinek igazodnia kell? Bollobás Enikő könyve a normakövetés és a normaszegés eseteit elemzi, azt állítva, hogy e rögzítettnek tűnő kategóriák valójában egy hatalmi diszkurzus konstrukciói, s megképzettségüknek – tehát *nem* eleve adott voltak – köszönhetően bármikor átjárhatókká válhatnak.

Az *Egy képlet nyomában* című kötet elő- és utószava keretes szerkezetbe rendezi a munkát. A kiinduló példa – mely a zárzóban is szerepet kap – a 2012-es londoni nyári olimpiai játékok megnyitó ünnepélyének emlékezetes jelenete. II. Erzsébet angol királynőt Daniel Craig, a titkosszolgálati szuperügynököt, James Bondot alakító színész vitte el helikopterén az olimpiai első est-

jének helyszínére. Ian Fleming fiktív regényalakja – a később mozihőssé vált figura – megjelent a valóságban, s a királynő is belépett a játékba, elfogadva, hogy az a színész ott valóban James Bond. A szellemes értelmezés alapján egyszerre két normakövetés is zajlik: az uralkodóház előírásai szerinti királynőszerep gyakorlása, valamint a film diszkurzusában való részvétel. A kötetet végigolvasván megértjük, hogy mi köze ennek a „hétköznapi” példának az irodalmi hősök identitáskereséséhez és a bináris oppozíciók problémáihoz. Ahogyan Bollobás Enikő fogalmaz: „mindannyian valamiféle látható vagy láthatatlan (de a karakterelemzések során láthatóvá tett) kulturális szövegkönyvhöz képest válnak azzá, akik. Megképzésük mögött felimerjük azt a diszkurzust, amelyhez vagy igazodnak, vagy nem. Ez történik a Buckingham-palota [...] PR-szkriptjében és a magyar népbaladákban éppúgy, mint az amerikai megtéréstörténetekben és a legnagyobb amerikai költőnő [ti. Emily Dickinson] verseiben, amelyek a diszkurzív alanyképzés igazodó és taszító eseteire egyaránt példaként szolgálnak.” (209)

A kötetet indító fejezet olyan elméleti bevezető, amely a szubjektumfölfogások bemutatásától, a performativitás kérdésén át a katakrézis alakzatának elemzéséig terjed. A karteziánus elgondolástól Derridáig és Foucault-ig jutunk. Összefoglalást olvashatunk arról a szellemi vonulatról, mely a létezés és a gondolkodás, illetve a „valós” létezés és a „nyelvben történő” létezés közti lehetséges kapcsolatokról szól. Előbb létezik-e a szubjektum, ami később kifejezi önmagát, vagy egy narratív folyamat eredményeként válik ez az én tárgyból alanná? Bollobás a 20. század nyelvi fordulatának eredményeképpen kialakuló szubjektumfogalommal dolgozik a továbbiakban. „E fölfogások szerint a szubjektum nem eleve létező, nem eredeti, nem egységes és nem szabad, hanem a nyelv, az ideológia, a hatalom, a tudás és a társadalmi technológiák által létrehozott konstrukció, amely a hatalom által való megszólítás, illetve az alárendelés folyamatai révén jön létre” – írja (16). Többek között Benveniste és Lacan fölfogásával egyetértve a szubjektumot nyelviként határozza meg, s ebből az értelmezői perspektívából közelít majd a művekben szereplő karakterekhez is. Külön tárgyalja azt a kérdést, hogy vajon a hatalmi ideológia fogságában lévő szubjektum (Althusser) képes-e – önmagát fölszabadítva – ellenállni, képes-e passzív elszenvédőből („páciensből”) aktív cselekvővé („ágenssé”) válni.

Az általánosabb, bölcseleti jellegű fölvezetőt követően a gender problémájához jutunk. A feminista szubjektumelméletek „elfogadják, hogy az alany sohasem egységes, hanem mindig megképzett” (23), és a hatalmi diszkurzus által fölemelt csoportokból kiszoruló esetében szólnak az ellenállás (Foucault) lehetséges módjairól. A szerző a korporeális feminizmust is említi, mely irányzat „az idegtudományok területén adja a karteziánus dualista gondolkodás cáfolatát” (24). E tudományterület képviselői közül többen is állítják, hogy a test az elsődleges, vagyis az agy a külső ingereket egy descartes-i ego tudatossága nélkül fogja össze. A szubjektivitás megnyilvánu-

lasi formái az idegrendszer működéseire vezethetők vissza.¹ A körülöttünk lévő világot pedig nem tükrözi elménk, hanem kreálja. Mindez összefüggésbe hozható különböző keleti tanításokkal – mint buddhizmus, taoizmus stb. – is, valamint olyan, egyre népszerűbbé váló szubkulturális elgondolásokkal, melyek az „ahogy kint, úgy bent” ősi tanítására épülnek. Ez utóbbi alapján szintén mi magunk kreáljuk önmagunkat és a körülöttünk lévő világot is: amilyené mi válunk az önmegalkotás során, olyanná válik a külvilágunk – végeredményben az életünk – is. Ez alapján nem létezik egységes én sem, hanem folyamatosan változunk. Bollobás Enikő azonban nem a keleti tanításokhoz köti a neurológia területéről vett példákat, hanem a női szubjektum megképzettségét támasztja alá velük, és e megképzettség viszonyát vizsgálja a gender uralkodó diszkurzusaival. Állítja, hogy az uralkodó diszkurzus a heteroszexuális fehér férfit helyezi cselekvő és alanyi pozícióba. Így a nőnek feladata lehet a tárgyi, cselekvő (ágens) pozíciótól megfosztott voltának észrevétele és fölfüggesztése, amennyiben felnőttként, sorsáról önállóan döntő, szabad emberként kíván föllépni. Ugyanakkor ha a nő megszünteti ezt az alávetettséget, azzal valójában beszáll a játszmába, hiszen ellenállásával mégiscsak elismeri a normák létét.

Az elméleti fölvezető szakasz második felében további két, nagyon fontos kulcsfogalom jelentését járja körbe a kötet szerzője. Az egyik a *performativitás* kérdése, a másik pedig a *katakézis* alakzata. A performativitással szintén az önmagam kreálásának kérdésköréhez jutunk. A performatív kifejezések a kimondáson és a kimondatáson keresztül hoznak létre egy adott valóságot, teszik létezővé az eddig nem léteztet. Az „ígérem” szó adott körülmények közti kiejtésével a beszélő nem pusztán az ígéret (beszéd)cselekvését végzi el, hanem önmagát alkotja meg „ígérettevőként”. Hasonlóképp a „házastársaknak nyilvánítom önöket” kifejezés is két irányban lesz – performatív módon – érvényes: egyrészt jogi-formális köteléket teremt, másrészt szubjektumot, még hozzá a házasság köteléke által definiált szubjektumot performál. E performatív aktusokkal tehát maga a szubjektum jön létre.

A társadalomban a szubjektumot a „normák diktálta cselekedetek képzik meg” (30). Beszélhetünk alanyi és tárgyi megképzésről attól függően, hogy alanyi (cselekvő, ágens) vagy tárgyi (passzív, elszenvedő) szerepet kap-e az adott performatív konstrukció. Bollobás elméleti megállapításait példákkal is illusztrálja, melyek még követhetőbbé teszik gondolatmenetét, s előkészítik a kötet második – nagyobb terjedelmű – részét, ahol már konkrét műelemzésekkel találkozhat az olvasó. Az elméleti blokkot zárandó, a korábban már bevezetett katakézis alakzatát veszi alaposan górcső alá a szerző. A fogalom értelmezésének történeti állomásait követhetjük nyomon Quintilianustól egészen a modern retorikusokig. A „legféltelenebbnek” tartott trópus Bollobás fölfogásában valóságkonstruáló nyelvi eszköz, hiszen „a valóság szövetet a legszeszélyesebb módon képes szétbontani és újrászóni”, „elbizonytalanítja az olvasó történelmi,

kulturális, pszichológiai bázisát, ízlésének, értékeinek, emlékezetének szilárdságát, válságba taszítja a nyelvhez való viszonyát” (41–42). Lényegében a derridai „el-különböződés” történik itt meg, ahogyan írja. Egy jelölt nélküli jelölő konstruál „valóságot”, amikor a szavak „önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel” (45).

Első nagyobb példája az „alapképletet” igazolni kívánó szerzőnek Emily Dickinson költészete, állítván, hogy bizarr metaforái mind katakézisek. Dickinson költészetében egyfajta határfilozófia is fölsejlik, hiszen a tapasztalhatón túlira kíván eljutni, konstrukcióival olyan világot alkotva, ami érzéki tapasztalataink számára nem bír referencialitással. Eljárásával meg is képezi ezt a „határon túli” világot, valami újat létrehozva. Ebből a szempontból talán a legérdekesebb a halálfilozófiája, hisz az élet és a halál közti átmenetet tekinthetjük a legmarkánsabb határátlépésnek az emberi világtapasztalatok közül. Ahogyan Bollobás fogalmaz, Freudot is kontextusba hozva: „Ha Freudnak igaza van abban, hogy saját halálunk elképzelésére képtelenek vagyunk, akkor Dickinson a lehetetlent megkísérelve teszi meg a haldoklót önön haláltörténetének narrátorává, s ezzel a halálfogalmat az élet fogalmából vett jellemzőkkel bővíti.” (52)

Az *önmegalkotás katakézise* címet viselő alfejezet az amerikai gondolkodásmódban elemzi a *self-made-man* ideálját. Az önmegvalósítás illetve önformálás eszménye az amerikai protestantizmus ébredési mozgalmaival hozható összefüggésbe, ahol a megtéréstörténetek egyben az egyéni önmegalkotás narratíváját is létrehozták, s az individualista szabadságeszmék első megnyilvánulásait szintén fölfedezhetjük bennük.

Az amerikai példa után – immár határozottan a női szubjektum megképzésére terelve a szót – magyar népdalokat elemez Bollobás. Érdekes módon ezek a névtelen alkotások hemzsegnek az öntudatos lányok alakjaitól, akik alanyi pozícióban, önállóan döntenek sorsukról, leginkább arról, hogy melyik legényt válasszák szeretőül vagy vőlegénynek. A magyar irodalmi alkotások tárgyalásakor azonban már bőven találkozunk normakövető hősnőkkel, jellemzően férfi szerzők tollából. Szerb Antalnál a „szép nő” olyan tárgy, melyet a férfitekintet hoz létre, és rögzít ebbéli pozíciójában. Török Sophie-nál azonban a megfigyelt „szép nő” már valamiféle személyiség hordozója is lesz, megmozdul és részben alanyivá válik. A „szép nő” sztereotípiáját követően a „jól megcsinált nő” szkriptjét tárgyalja Bollobás. Klasszikus példája Ignotus *Madame Récamier* című novellája, ahol a francia nagyasszony reggeli „kikészítéséről” van szó, azaz annak a maszkarának a fölépítéséről, amit aztán a szalonban, az urak között (kép)visel. Szállóigének is beillő mondata – „Itt vagyok, uraim, de csak egy föltétellel: ha olybá vesznek, mintha férfi volnék!” – a „szépasszony mint erotikus tárgy” és a „gondolkodó nő, aki

¹ Nem tér ki a könyv szerzője arra a kérdésre – nem is feladata –, ami különösen izgalmas lehet még e kontextusban, hogy vajon a halál mit jelent ebben az esetben. A test halálával a folyamatosan konstruálódó szubjektum is megszűnne létezni? A kérdés természetesen elvezet a transzcendencia létéhez vagy épp annak megkérdőjelezéséhez.

alanyként kommunikálna a férfakkal” alakja közti ellentét és az ebből fakadó feszültség ironikus (ön)reflexiója.²

A *Nők férfiak között: a kontroll technikai* című alfejezet azért jelentős, mert három alapvető Márai-szöveg elemzésével leplezi le a népszerű magyar szerző nőképeinek sajátosságait (*Kaland; A gyertyák csonkig égnek; Válás Budán*). Mindháromban a „két férfi – egy nő” alapképlettel találkozunk, ahol a nő a férfiak egymással való kapcsolatba lépésének eszköze lesz, azaz a Girard-féle háromszög két alanyi és egy tárgyi helyzetet elfoglaló személy között áll föl. A nemrégiben mozivásznonra vitt *Kaland* című színmű hősnője azonban nemcsak közvetítőként válik eszközzé, tárgyként használható szereplővé, hanem több szinten is a partiarchális hatalmi diszkurzus áldozata lesz. Egyfelől népszerű és vezető pozíciót betöltő orvosprofesszor férje feleségeként csak bábu, dekorációs kellék a társadalmi színtereken, valamint lakója annak a kalitkának, amit férje hálószobának vél. Másfelől beteg (páciens), aki ebbéli minőségében is ki van szolgáltatva férjének. Mint Bollobás Enikő rámutat, a tudórontgent végző orvos-férj a nő teste fölött így is hatalmat gyakorol, sőt a belsejébe is belélt, ebben az értelemben is jogot formálva a „behatolásra”. A nő alanyi tettét – szeretőt tart, akivel meg akar szökni – pedig figyelmen kívül hagyja, a nő „halálra ítélésével”, valamint a halálos betegség elhallgatásával. Csak a szeretőt, egykori tanítványát avatja be a diagnózisba. Birtoklását a kegyes férj álszent pózában tetszelegve műveli, amiben talán az a legrémisztőbb, hogy nem ismeri föl önzését. Azonban nem pusztán a férfilet megkonstruált jogán gyakorolja a hatalmat felesége fölött, és nemcsak orvosként, hanem tudósként is. Ahogyan Bollobás idézi Jacobus-t: „1982-es klasszikus tanulmányában [...] Jacobus a tudomány beszédmódját vizsgálva arra mutat rá, hogy a tudós a nőt csak tárgyként képes kezelni, megvonva tőle az alkotás képességét.” (113)

Másik kanonikus magyar szerző, akinél Bollobás „a képletet” vizsgálja, Kosztolányi Dezső. Az *Édes Annát* az öntudatlan normakövetés esetének minősíti, s a cselédlány legnagyobb tragédiájának éppen ezt az önreflexió nélküli létmódot tartja. A cselédszkriptet követő Anna még a szerelmi jelenet során is „kötelességtudó”, s úgy engedelmeskedik Jancsi úrfinak, mint „mikor egy kefért, egy cipőhúzórt kért” (128). Az igazi gondolkodó nő alakja Kaffka Margitnál jelenik csak meg, ahol a hősnők megkérdőjeleznek olyan tabukat, mint a „jó házasság”, a „jó anyaság”. Németh László *Izony* című regényéből pedig azt is látjuk, hogy a partiarchális diszkurzus uralmi pozíciójában trónoló Takaró Sándor legalább annyira lehet áldozat, mint a házasságra kényszerített Nelli.

Az amerikai művek értelmezésénél szintén a normakövetés és a normataszítás eseteit vizsgálja a kötet szerzője. Megjegyzem, utóbbira jóval több példát talál, aminek talán az eltérő kulturális hagyományban kereshetjük az okát. Olyan kulcsműveket vizsgál, mint Carson McCullers *A szomorú kávéház balladája* (*The Ballad of the Sad Café*), vagy Hilda Doolittle (H. D.) *HERmione* című műve, valamint Henry James két rövidebb elbeszélése.

Utóbbiban a homoszexualitás problémaköre is előkerül, mégpedig a nárcizmus önfigyelmének és a vágyak elhallgatásának formájában. Az *őserdei vad* (*The Beast in the Jungle*) főszereplője olyan férfi, aki nem tudott mit kezdeni egy asszony szerelmével. Az önmagán és önmaga nárcisztikus elemzésén túllépni képtelen főhős afféle „homoszexuális pániktól” hajtva egy megfoghatatlan „belső szörnyeteg” előtörésétől tart. Bollobás arra mutat rá, hogy a meleg identitás éppen a nárcizmus ilyen jellegű toposzának és az elhallgatás, a hiány és a kihagyás trópusainak segítségével konstruálódik meg.

Végezetül a *passing* jelenségére is kitér a kötet szerzője, Mark Twain, James Weldon Johnson, Nella Larsen, Nabokov, David Hwang és Philip Roth műveit elemezve. A *passing* azonosság-váltás, amikor „az azonosság-váltó a különböző bináris párok közti határátlépéssel konstituálja magát”. A tárgyalt regényekben nemcsak nemet, hanem rasszot, s ezzel járó társadalmi szerepet is váltanak a hősök, de Hwang főszereplője (*M. Butterfly* – Pillangó), Gallimard például a nyugati–keleti kultúrák közti *passing*ot is megkísérli, amikor nyugati fehér férfiből keleti nővé (Pillangókisasszonnyá) válik.

Bollobás Enikő könyve jól követhető, logikusan építkező, átgondolt szerkezettel bíró munka. Szigorúan tudományos, ám emellett – az angolszász (tudományos) próza legjobb hagyományait követve – szellemes és olvasmányos a stílusa. Nem pusztán azért érdemes elolvasni, mert a dekonstrukciós és feminista irodalomkritika újabb értő megszólalásával találkozunk, hanem azért is, mert – az irodalomtudomány keretein túllépve – *önismeretre* tanít. Ahogyan zárszavában fogalmaz: „ez a képlet az emberek alapvető viselkedését érinti, amelyet az irodalom fiktív figuráinak elemzése révén talán jobban megérthetünk. Többet tudhatunk meg arról, ahogyan élünk és gondolkodunk, ahogyan cselekszünk, ahogyan az eseményekben részt veszünk, és általában ahogyan a nyelven keresztül élünk.” (210)

² Az ősi mitológiai gondolkodásmódban még nem váltak külön ezek a nőszerepek. Például a babilóniai Istar istennő egyesítette magában a szeretőt, az anyát és a harcost. A mitológikus világfölfogást fölváltó, polarításokban hívó ideológiák a női szerepeket is különválasztották egymástól.

Ureczky
Eszter

Kezdetben volt a konyha

(Lawrence
Norfolk:
John
Saturnall
lakomája.
Fordította:
Mesterházi
Mónika.
Libri
Könyvkiadó,
2012)



Irodalmi csodagyereknek lenni nem feltétlenül hálás feladat, Lawrence Norfolk eddigi munkássága legalábbis ezt látszik alátámasztani. A kortárs brit szerző mindössze huszonnyolc évesen írta meg világsiker arató monumentális posztmodern történelmi thrillerét, *A Lemprière-lexikont*, amelyet azóta huszonnégy nyelvre fordítottak le, az író pedig egy csapásra Umberto Ecoval és Thomas Pynchonnal kezdtek egy napon emlegetni, s többek között elnyerte a Budapesti

Könyvfesztivál Díját is; majd hasonló elismerés fogadta két későbbi, magyarul szintén olvasható kötetét, a *Vadkan képémben* és *A pápa rinocéroszát* is. Ezután azonban egy kudarcba fulladt regény és tizenkét éven át tartó hallgatás következett, és csak tavaly jelent meg legújabb könyve, a *John Saturnall lakomája*, amelyre a Libri Kiadó jó érzéssel rögtön le is csapott. Jókora elváráshalmaz nehezedik tehát a műre (A. S. Byatt például már kijelentette, hogy az idei Booker-díj esélyesének tartja), amely ismét igen nagyszabású vállalkozás: a regény a 17. századi Anglia konyhaművészetén keresztül kívánja bemutatni a szigetország pogány múltjának és Cromwell puritán diktatúrájának szembenállását, középpontjában pedig egy szövevényes szerelmi történet áll. E pompásnak ígérkező irodalmi lakoma históriás-mitikus-romantikus hozzávalókat elegyít, s a végeredmény egyszerre norfolkian nehéz és mégis élvezetesen könnyű.

A hosszú várakozás ellenére nagyon is jól sikerült a regény időzítése, hisz az első világ gasztratói kultúrái az ezredforduló

óta egyre inkább médiajelenséggé váló evéskultuszuknak hódolnak, amelynek paradox módon épp a britek lettek az első számú mesterei. Volt is honnan fejlődniük, hisz korábban turisták generációi vészték át napi három angol reggelivel a helyi gasztronómia megpróbáltatásait; mára azonban Jamie Oliver, Nigella és Gordon Ramsay nyomán visszavonhatatlanul trendivé lett a multikulti brit konyha. Mindez immár a magaskultúrában is érzeteti hatását, létezik ugyanis *food studies* névre hallgató kultúratudományos diszciplína, és egyre népszerűbbek a „gasztroregények” (hogy az irodalmi gasztroblogokat ne is említsük, lásd *Paper and Salt*, *Bites From Books*, *Eat This Poem*). Több kritikus tehát magától értetődően a fent említett műfajba sorolja a *John Saturnall lakomáját*, ugyanakkor szembetűnő, hogy nemigen tudnak komoly irodalmi párhuzamokkal előrukkolni – ezért is találó Krajczár Gyula kortárs gasztroregényeket érintő meglátásra, miszerint e jelenség „úgy viszonylik a gasztrobloggerekhez, mint a *Bovaryné* a női magazinokhoz” (Népszabadság). A brit Joanne Harris bestsellere, a *Csokoládé* például filozófiai komplexitás terén meg sem közelíti a Norfolk-regényt, s ahogy a *Times* kritikusa rámutat, leginkább a festőből lett rendező Peter Greenaway filmjeivel mutat rokonságot (hisz *A rajzoló szerződése* történelmi korban, míg *A szakács, a tolvaj, a felesége meg a szeretője* témájában áll közel a regényhez). Vagyis amennyire kézenfekvőnek tűnik a téma, annyira nincs érdemi előzménye a brit irodalomban, ahogy arra E. M. Forster *Aspects of the Novel* című művét idézve maga Norfolk is rámutat: „a szereplők ritkán élvezik [ti. az evést], továbbá egyáltalán nem emésztenek, hacsak kifejezetten rá nem kényszerülnek” (Observer). Így a *John Saturnall lakomájának* gasztro-irodalmi megelőzöttsége sűrűnek és hígnak egyaránt mondható, felvetve a kérdést, hogy mit főz ki mindebből a posztmodern történelmi nagyregényeivel „márkanévvé” vált szerző?

A történet fő hozzávalója a törvénytelen születésű John Saturnall, akinek javasasszony anyját boszorkányság vádjával megliincselik a falubeliek, majd a közeli Buck Majorba kerül konyhafűtőnek, ahol annak rendje és módja szerint beleszeret az úr lányába, Lucretiába, akivel rövid boldogság után mégsem (l)ehetnek együtt, amíg meg nem hálnak, közbeszól ugyanis a történelem és a társadalmi rang. A fiú anyai ágon „Szaturnusz népének”, a Lakoma követőinek leszármazottja, azé az ősi pogány közösségé, akik a közös tulajdonban és a természet szentségében hittek, míg a lány épp azon család sarja, akik valaha eltiporták e hagyományt, hogy birtokot építsenek a helyébe. A cselekmény tehát igen izgalmas, ahhoz azonban, hogy egy 17. században játszódó gasztroregény nyelve életre keljen, olyan valóságfektust kell létrehoznia, amelyet egyszerre hitelesít valamiféle történelmi tőkesúly és az ábrázolás érzéki közvetlensége. Némely borcímkeket tanulmányozva például hamar rájöhettünk, milyen könnyen csúszhat át neveléses közhelyek halmozásba az érzéki benyomások verbalizálása, ám a regénybeli fogások titokzatos neveit („Cukorba vont Semmiségek”) és a konyhai műveletek meghökkentő instrukcióit olvasva („A Disznó akkor főtt meg,

ha a Szeme kidülled” – 169) valóban egy kora újkori lakomán érezhetjük magunkat, sőt talán még az irigységtől citromszüflé-áryalásban játszó Süskindet is odaképzeltethetjük az asztalhoz. A szöveg érzékiségének és gondolati gazdagságának egyensúlyát a részletgazdag leírások („Fölnézett a fák sötét vonalára, és ahogy lassan az orrába szívta a levegőt, megérezte benne a vadfokhagyma illatát, a rothadó avarét, egy közeli rókaodút és valami éde- sebbet is” – 15), valamint a konyhametafora mágikus-spirituális tartományának folyamatos jelzése teremti meg („a konyha öre- gebb a háznál is. A tűz még öregebb” – 124). A korhűség és a bölcséleti mélység mellé azonban dukál egy csipetnyi finoman kimért, de annál hatásosabb humor is: „Mint a régi szép idő- kben – jegyezte meg elégedetten Brunce úr. Még arra sincs ideje senkinek, hogy a lábosa húgyozzon.” (192) Amikor pedig egy mondai szörnyet idéző egybesült konyhai genezisének recept- jét olvassuk: „Vedd ezeket a Tetemetket, ahányat csak össze lehet szedni és egymásba illeszteni: a Vaddisznot, a Birkát, a Gidát, a Bárányt, a Ludat, a Kappant, a Kacsát, a Fácánt, a Foglyot, a Fürjet, a Verebet és a Fügemadarat” (373), akkor már szemernyi kétségünk sem marad afelől, hogy Norfolk ezúttal is megszállott kutatást folytatott a regény megírása előtt (az idézett mon- struózus fogást Heston Blumenthal, a talán legexcentrikusabb brit sztárséf egyébként el is készítette történelmi lakomákat felele- venítő tv-műsorában). Életmód-történeti szempontból valószí- nűleg az hökkenti meg leginkább az olvasót, hogy a 17. század az angol gasztronómia aranykoraként tárul fel a regény lapjain, ami főleg a rómaiak örökségével, a kereszties hadjáratok nyomán elterjedt közel-keleti hatásokkal, illetve a kollektíven csak „fran- cia” jelzővel illetett kontinentális konyha keveredésével magya- rázható (utóbbiba még mi is beletartozunk: „A Rómaiak sok fokhagymát fogyasztanak, és a Magyarok még többet” – 333).

A regény sejteti is, hogy e kivételes kulináris korjelenség háttérben nagy történelmi elbeszélések állnak, ám ezek csak pusztá díszletként jelennek meg. A nagy emberek nagy tet- teiként értelmezett történelem szó szerint csak ponyván ke- rül be a történetbe, a vándor árus által terjesztett *Mercurious Bucklandicus* című füzetek „bulvárhíreinek” formájában. Bár a cselekmény alapvetően I. Károly, a polgárháború, a cromwelli protektorátus, majd a II. Károllyal kezdődő restauráció időszaka- tát öleli fel, erre leginkább csak a szereplők erősen mérsékelt hódolattal elejtett megjegyzéseiből következtethetünk, amikor például „lord Vasbordájú” avagy a „Vasseggü” Cromwell betilt- ja a karácsonyt. Ez a szubverzív műtszemlélet azért újszerű a Norfolk-életműben, mert bár a szerző korábbi műveit is az elbe- széletlen/elbeszélhetetlen történelem mozgatja (ahogy a *Vadkan képében* zsidó író-főszereplője, Solomon Memel megfogalmazza: „Megpróbáltam tanúja lenni annak, amit nem láthattam” – 200), a *John Saturnall lakomáját* mégsem terheli a megelőző szövegek enciklopédizmusa, historiográfiai metafikciós utalásarszenálja. Úgy tűnik, Norfolk minden regényében a múlt egy nagy diskur- zusának daimónját akarja kiírni magából, legyen az az antikvitás, a kora kereszténység, az angol felvilágosodás vagy a holokauszt.

Új regényét azonban egyértelműen a mikrotörténelem szemléle- te uralja, amelyet ezúttal a történelmi mesternarratívák helyett a Brit-szigetek pogány múltjának spiritualitásával kapcsol össze. A Guardian kritikusa rá is mutat, hogy a legnagyobb 17. századi angol gondolkodók, Milton és Hobbes látványosan hiányoznak a regényből, mégis érezhető a hatásuk, hisz az elvesztett édeni lakoma eszméje az *Elveszett Paradicsom*ot idézi, a polgárháború borzalmainak leírása mögött pedig ott lappang Hobbes a termé- szetes emberi jogokról és az államgépezetről alkotott elmélete. Csakhogy épp ez a radikálisan „alulnézeti” történelemábrázolás viszi félre a regényt a kellős közepén, amikor is a naseby-i csata leírásakor elemeire esik szét a szöveg addig gondosan felépített ételmotivikája: unottan gázolunk a vérben, valószínűleg leg- inkább csak azért, hogy Johnnak legyen honnan visszatérnie a konyhába és Lucretiája sovány kebelére.

A nagybetűsként elgondolható Történelem tehát margóra kerül a regényben, míg a Lakoma fogalma nem csak archaizá- ló írásmódja nyomán kap kiemelt szerepet. Ez az a központi jelkép, amelyben a konyhaművészet földi érzékisége és a kul- túra transzcendens felfogásai találkoznak, hisz „A királyok pa- lotát építenek. A püspökök katedrális emelnek. De a szakácsok mindkettőnél korábban itt voltak.” (196) A Lakoma ősi eszméje a teleologikus történelem ellenpontjaként jelenik meg, ugyanak- kor rokonságot mutat az alkímia körforgás-elvével, mert ahogy „az Alkímista tartja, semmi nem vész el teljesen” (409), továbbá „Azok a régi szakácsok bármiből bármit tudtak csinálni” (257). Így lehetséges, hogy a polgárháború ínsége idején az egyszerű vadgesztenyes kenyér Paradicsomi Kenyérre változik át a major lakóinak számára, de hasonló kétlényegűség figyelhető meg a sörünnepe és a boszorkánylakoma esetében, hisz ugyanazon ün- nep pogány vagy keresztény felfogása „csak” értelmezés kérdése attól függően, hogy valaki az Atyaistent vagy Saturnust tiszteli-e benne. Alapvetően a kereszténység előtti pogány kultúrák cikli- kussága és a lineáris történelem célelvésége ütköznek egymással a szövegben, amelyeket a főszereplők végzetes szerelme testesít meg.

Az erotika ábrázolása valóban kitüntetett szerepet kap, s a *John Saturnall lakomája* e tekintetben szintén különbözik a korábbi művektől. Norfolk *A Lempière-lexikon* megjelenésekor előszeretettel büszkélkedett vele, hogy szex nélkül is lehet 700 oldalas sikerkönyvet írni, itt azonban vezérmotívummá válik a kóstolás általi csábítás. Az étel lesz Lucretia és John kezdeti csatározásaik terepe, hisz az anorexiájával lázadó úrhölgy iga- zi kihívásnak bizonyul az ifjú szakács számára, aki válogatott fogásokat álcáz fekete kenyérnek, hogy a dacos lány titokban megtörhesse böjtjét: „Nevelésnek tartja az étvágyamat, John Saturnall? – Senkinek az étvágya nem nevelés, milady” (256), kapcsolatuk kibontakozása pedig szintén az étel és az elrejtés játékára épül, együtt olvassák ugyanis Lucretia szüleinek tit- kos gasztro-erotomán levelezését: „Hadd adjak neked Tejszint, Mézeset, / Hogy hűtse Vackor szökő Gőzeit, / Hisz forró vá- gyad lángol untalan, / Hadd oltsa szomjad hús szavam.” (260)

Maga a szexjelenet azonban komikusba hajlóan visszafogottnak bizonyul („Azután lehullottak az ágyra” – 331), míg másutt viszont épp a nevének nevezés teszi lehangolóvá a légyott leírását: „A fényes rúzsnak disznósírszaga volt Lucretia ajkán” (398). A stilisztikai döccenőknél is zavaróbb tényező azonban, hogy sem a cselekmény, sem a szereplők lélektanának szintjén nem derül ki, a lány tulajdonképpen miért is űzi el magától a férfit, Saturnall ráadásul egy igen suta mondattal nyugtázza mindezt: „Úgy öltöztél, mint egy szajha, hogy levezesd a vágyam és elűzz innen.” (405)

A kiüzetés motívuma a regény kertmotivikájában is szembeötlő, hisz a természet és kultúra lényegi szembenállását jelképező erdő (Buccla Erdeje) és ház (Buck Major) között a kert szolgál megváltó köztes térként, ahogy az a kötet nyitóoldalán is olvasható: „Mert e kései Ádám új Kertet kíván ültetni eme Lapokon, hogy a Szavakat Gyümölcsül felszolgálja.” (7) A Paradicsom elvesztése azonban jelen esetben nem a Bibliára utal, hanem arra a veszteségre, amelyet a varázslónő, Bellicca csodás kertjének feldúlása okozott (e pogány Éden felidézheti Lesznai Anna *Dolgok öröme* című versét: „Tér nincs köztetek s köztem: világ gyümölcssei, dolgok, / Tér nincs, viszony nincs, csak boldog egymáshoz érés”). Bellicca alakja egyébként a befejezetlenül maradt előző regény (*The Levels [Szintek]*) egyik főszereplője lett volna, de talán hallunk még róla, hisz a szerző most íródkönyve az Erzsébet-kori vidéki Anglia tájain játszódik majd). John édesanyja e belliccai boszorkányság képviselője a történetben, fia így szükségszerűen a másság stigmáját viseli (ahogy *A pápa rinocéroszában* is egy „boszorkány fia” az egyik főszereplő), genealógia és gasztronómia szorosan egybefonódnak tehát a történetben.

Az elvesztett belliccai kert az anya-könyv lapjain él tovább, amely azután John konyhai életét formálja, színre víve ezzel Norfolk szövegeinek talán legmeghatározóbb mestertrópusát: az irodalmat életté átváltoztató metamorfózist. A füveskönyv a folytonosság médiuma: „Ezeket a lapokat nagyon régen írták tele – mondta az anyja, amint rápillantott a fatörzsekre és az ágakra. – Teleírták, újraírták. Jóval a te időd meg az enyém előtt” (28); s már *A Lemprière-lexikon* is a könyv posztmodern jelképével ábrázolja a hagyománytörténés tapasztalatát: „Lexikonod jóval előbb kezdődött, mint te magad, John, jóval előbb, mintsem benned, vagy bennünk megfogalmazódott volna.” (596) Ezt a szinte szakrális jelleget a kötet nyitószavai is megelőlegezik, hisz a „John Saturnall könyvéből” kifejezés apokrif szöveggént alkotja meg a történetet (Sárközy Bence hasonló gesztussal *Gastronomia Globalicáknak* nevezi a *Literán* olvasható netnaplójában). A szakácskönyv ugyanakkor John kódolt naplójaként is olvasható, amelynek fejezetei tagolják és áttételesen kommentálják az elbeszélést. Az írás és a könyv önreflexív metaforáinak ellenére mégiscsak a *John Saturnall lakomája* mondható Norfolk legkevésbé posztmodern regényének, bár kultúrtörténeti beágyazottsága szempontjából éppoly ambiciózus, mint a korábbi művek, emellett jól észlelhető benne a részletgazdag megnevezés általi világeremtés alakzata is; mégsem nehezíti el a jellegzetesen

„norfolki” hatalmas kulturális ballaszt: nincs benne lábjegyzet, függelék, de még csak a palimpszeszt szót sem használja egyetlen konyhafíú sem. Mindent összevéve nagy újítás (átváltozás?) ez egy olyan szerzőtől, aki (számos kortárs brit regényíróhoz hasonlóan, pl. A. S. Byatt, Sarah Waters, Patricia Duncker) doktorált irodalomból, és saját bevallása szerint legszívesebben a *Tristram Shandy* szerzője lenne – ha Sterne nem írta volna meg az első posztmodern vonásokat mutató angol regényt mintegy 250 évvel korábban.

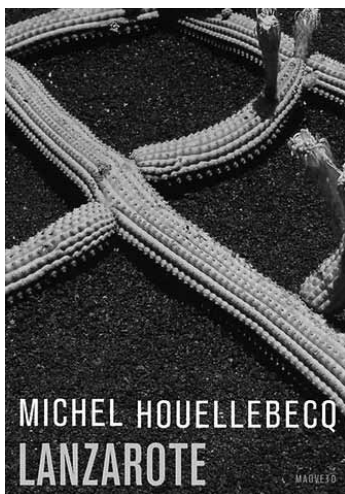
A könyv egyik legszebb metamorfózisát azonban maga a (majdnem mindentudó) szerző nem fogja soha megismerni: a fordítást. Ahogy az eddig idézett mondatok is bizonyára érzékeltetik, Norfolk lakomája csakugyan minden ízében élvezhető a magyar olvasó számára. Mesterházy Mónika nevét olvasva az impresszumban eleve bátran tehetjük kosarunkba a zsákmányt, de még így is lenyűgöző, hogy a fordító egyszerre volt képes a 17. századi angol étel- és növénynevek garmadáját „korabelire” magyarázni (tejoltó galaj, gyíkfű stb.), és közben olyan archaizáló idiómát teremteni, amely magyarul is ódon hatást kelt, ugyanakkor megőrzi angolos idegenszerűségét. Norfolk kapcsán a fordítás nemcsak szövegeinek kulturális telítettsége miatt érdekes kérdés, hanem azért is, mert a szerző közismerten ózdkodik regényeinek külföldi kiadásaitól. Még külön esszét is szentelt e frusztráló témának *Amikor fordítanak, avagy a Szűz Mária haja szála* címmel, részletesen elemezve a latin *translatio* mint teológiai kifejezés etimológiáját, amennyiben az eredetileg a szentek testének miszlikre szedésére, azaz „áthelyezésére” utalt, hogy minden templomba jusson valami ereklje. A szöveg nyelvi tálalása mellett a fejezetek elejét díszítő illusztrációk vizuális nyelve szintén önmagáért beszél, s a 17. századi szakácskönyvekből származó fametszetek gyönyörű paratextusai ígéretes előételeként kerülnek elénk.

Lawrence Norfolk egy interjúban elmeséli, hogy gyerekkorában bármilyen ételt kérhetett édesanyjától a születésnapjára, s hogy így traumatizálta nyolcévesen a teknőcleves, és lett később maga is lelkes szakács; *ars poeticaként* olvasható módon meg is jegyzi: „Egyetlen fogást sem bántam meg, amit valaha főztem.” (Telegraph) Az evés valóban a bizalom és a kockázatvállalás egyik legelemibb metaforája, amely az író legújabb művében regényvilág-alkotó elvként jelenik meg, és a bölcsellettől a csábításon át a napi rutinig az átváltozás végtelen számú lehetőségét hordozza. Bár Norfolk konyha-kozmosza épp e mindenevő mivolta miatt bizonyulhat túlságosan sokizű fogásnak, talán így válhat szélesebb körben is fogyaszthatóvá; a szerző régi olvasói pedig azért kóstolgathatják örömmel, mert az újdonsült posztmodern ingyencmester semmiképpen sem valamiféle Norfolk-franchise legújabb termékét tálalja fel nekik újdonság gyanánt. Ha van irodalmi *fine dining*, akkor a *John Saturnall lakomája* ilyen vendégségbe invitál.

↳ Bartók
Imre

Egy sziget nyomorúsága

(Michel Houellebecq: *Lanzarote*. Fordította: Tótfalusi Ágnes. Magvető, 2013)



A legjelentősebb írók közül talán egy sincs manapság, aki olyan messzire távolodott volna minden hagyományos értelemben vett irodalomtól, mint Michel Houellebecq.¹ Történetei kevésbé kacifántosak, prózája letisztult és egyszerű, pesszimizmusát pedig szinte kizárólag egy valamelyest tematizálatlanul hagyott mizantrópia és szexuálcinizmus tartja mozgásban. Amit Houellebecq művel – elsősorban mind-

máig legsikeresebb könyvében, az *Elemi részecské*ben –, egyfajta harsány gesztusokkal létrehozott anti-irodalom. A francia szerző a nyugati civilizáció présüzeméből kikerülő ember testi-lelki nyomorúságának olyan tömény leírását kínálja, amelyre nem-hogy az irónia, de talán még a fekete humor fogalma sem alkalmazható többé. Kétségtelen, hogy ennek az írásmódnak, illetve a mögötte felsejlő antropológiának is megvannak a maga irodalmi gyökerei, a francia hagyományban például Céline, a patológikus és ugyanakkor kínzóan szórakoztató szexuális problémák leírásában pedig ott van Roth *Portnoy-kór* című műve, amelyből a legújabb kor szokimondásukért ünnepezt szerzői – talán Palahniuk említhető még ebben a kontextusban – minden bizonnyal igen sokat merítenek.

Houellebecq írásművészetében azonban a depresszió és a fokozatos testi sorvadás monoton ecsetelésénél mégis több történik. Ezt elsősorban legutóbbi könyve, *A térkép és a táj* című regénye jelzi, amellyel Houellebecq a rangos díjaknak köszönhetően a népes rajongótábor mellett végre a „discours académique”-ben is határozott(abb)an vetette meg a lábát. Ez a könyv a maga sajátos, krimibe és Doppelgänger-önparódiába oltott művészet-

elméleti problematikájával már jóval többet is tett annál, mint hogy pusztán jelezte volna Houellebecq alkotói zsenijét: az elmúlt évekből alig említhető olyan szépirodalmi mű, amely ilyen differenciáltan – egyszerre kellő komolysággal és élcelődéssel – kezelte volna a kortárs képzőművészettel kapcsolatban felmerülő számos kérdést.

A Könyvhétre megjelentett *Lanzarote*, ha a magyarul már elérhető Houellebecq-művek mellé állítjuk, talán a legkevésbé jelentősnek tűnik fel azok közül. Ennek ellenére érdemes leszögezni, hogy valódi kis gyémánttal van dolgunk, amelyben egyrészt mindazt a sok jót megkapjuk, ami mostanra szinte a szerző védjegyévé vált, másrészt minimalista kivitelezésben, de az önéletrajzi írásmódnak köszönhetően a korábbinál több konkrétummal szembesülünk Houellebecq kordiagnózisával. Maga a vizsgálat kevésbé meglepő eredményre jut: Európa túlélte önmagát, és öles léptekkel száguld a totális pusztulás felé. Ezen túlmenően a *Lanzarote*-nak kézenfekvő filológiai jelentősége is van: nem kétséges, hogy a műben megjelenő Raël-egyházzal való találkozás fontos inspirációt jelentett a szerző számára a következő műve, az *Egy sziget lehetősége* megírásához, amelynek narratológiai középpontját szintén egy magányosoknak, apatikusoknak, kiégetteknek, illetve egyszerűen csak dementalódott személyeknek létrehozott alternatív egyházszervezet, magyarán szekta áll.

A *Lanzarote* az 1999–2000-es szilvesztert követő üdülésének történetét írja le. Nincs okunk kételkedni abban, hogy valóban hiteles beszámolót olvasunk, de ha Houellebecq helyenként esetleg változtatott is a történeten, vajmi keveset számít: a szövegnek egyáltalán nincsenek ambíciói, sem önéletrajzként, sem kordokumentumként nem igyekszik érvényesülni.

Az ezredfordulás időpont kellő apropót nyújt a kor kínzó kérdései, illetve az ezen kérdések megoldatlansága fölötti meditációhoz. Houellebecq természetesen, mint általában, ezúttal is kellő mértékű politikai inkorrektességgel adja elő a dolgok változatlansága láttán érzett deprimáltságát: „A *Libération*ban már megint a Soáról volt szó, arról, hogy muszáj emlékezni, és Svédországnak is el kell végeznie a náci múlt feltárásának fájdalmas munkáját. Arra gondoltam, hogy ezért nem igazán érte meg évszázadot váltani.” (13–14) Felidézi a televíziós vitaműsorban látott beszélgetést, amelyben egy „pornószínész”, egy „balos genetikus” és egy „jobboldali akadémikus” lamentáltak a változó idők sajátosságain, és arra jut, hogy saját álláspontja leginkább a pornószínészéhez áll közel, aki „derűs nyugalommal fogadta az ezredfordulót: szerinte a férfiak férfiak maradnak, és kész.” (14–15)

Az alaphangulat tehát adott: Houellebecq menekül az országból, de mivel hosszas latolgatás után sem jutott jobb az eszébe, az utazási iroda tanácsadójának rábeszélésére a kies Lanzarote-on landol. Vele együtt mi sem lepődünk meg igazán,

¹ Köszönettel tartozom észrevételeiért Tótfalusi Ágnesnek, a kötet fordítójának. Houellebecq korábbi művéről, *A térkép és a táj* című regényről lásd BARTÓK IMRE: *Egy önarckép lehetősége* és BERTA ÁDÁM: *A gagyi átformálása* (mindkettő a Műút 2011025-ös számában).

hogyan ez a turistaparadicsomnak nevezett szigetcseke valójában egy „geológiai katasztrófa” (53), amelynek legjelentősebb nevezetessége egy bizonyos Kaktuszkert. E fantasztikusnak beharangozott arborétum láttán szerzőnket nem igazán ragadja magával a botanikai rajongás: „Undorító formájuk alapján kiválogatott kaktuszokat rendeztetek el itt a vulkáni kövekkel kirakott sétányok mentén. A húsos, szúrós kaktuszok tökéletesen szimbolizálják a növényi élet lealjasodását.” (22) Houellebecq kedélyét a sziget állatvilágával való megismerkedés sem képes pozitívan befolyásolni. A tevelés lehetőségét a következőkkel utasítja el: „A teremtés összes állata közül kétségkívül a teve az egyik legagresszívabb és legsémbesebb. Néhány majomfaját leszámítva kevés felsőbbrendű emlős kelt ilyen megrázóan gonosz benyomást.” (27) A ketreben sínylődő papagáj láttán a következő fogalmazódik meg benne: „Gyűlölöm a madarakat (már ha ezt itt egyáltalán madárnak lehetett nevezni), és ők általában viszonozzák az ellenszenvemet.” (31) Az utóbbi megjegyzés már finoman jelzi, hogy Houellebecq-nek nincsenek különösebb elvárásai a világgal szemben. Attitűdjéből egy sajátos erkölcs alapjai körvonalazódnak, mely még a kanti imperatívusz vulgarizált formájától sem volna teljességgel idegen: ne remélj többet másoktól, mint amit magad valaha adtál, illetve adni szándékoztál nekik.

Mivel Lanzarote önmagában kevés élményt nyújt az elgyötört melankolikusnak, Houellebecq meglepő előzékenységről tanúbizonyságot téve összebarátkozik egy szerencsétlen belga – pontosabban luxemburgi – úrral, Rudival, továbbá bűnös testi örömök reményében keresi két német leányzó kegyeit. Csodaszerű módon a féltucatnyi angol szóval levezényelt, nem egészen a viktoriánus kor normáit idéző udvarlás meghozza gyümölcsét, és hősrünk a könyv erotikával fűtött oldalain megtalálja az áhított kielégülést.

Ezek a részek alig leplezetlenül hímsóvén fantáziákat adnak vissza, és nem is igazi nőkről van bennük szó. A leszbikus teuton lánykák tulajdonképpen a testi romlástól érintetlen sellőként emelkednek ki a tengervízből, hogy aztán rejtélyes motivációknak engedelmessé váljanak, hogy aztán rejtélyes motivációknak engedelmessé váljanak, hogy aztán rejtélyes motivációknak engedelmessé váljanak, hogy aztán rejtélyes motivációknak engedelmessé váljanak. Mindenesetre a rövid történet narratív középpontjában nem ez, hanem Rudi alakja, rövid barátságuk fellobbanása majd szomorú vége áll.

Rudi ugyanis váratlanul elhagyja a közös üdülőt, és búcsúlevelében elmagyarázza Houellebecq-nek, hogy radikális lépésre szánta el magát: csatlakozik a szigeten is erős jelenlétet produkáló raéliánusok szektájához. A szektát egy Claude Vorilhon nevezetű úr alapította, aki miután a 70-es évek derekán találkozott a földönkívüliekkel, elhatározta, hogy életét a következő látogatásuk előkészítésével fogja tölteni – a földönkívüliek a raéliánusok meggyőződése szerint megérdemlik a méltó fogadtatást. Amikor hőseink még korábban a témáról beszélgetnek, Houellebecq egy teoretikus ihletettséggű pillanatában maga is elmorfondírózik az itt felmerülő kérdéseken: „De amúgy nem volt teljesen abszurd gondolat: hallottam már a földönkívüliektől eredő földi élet és a marsbéli baktériumokkal teli spórák elméletéről, vagy valami

hasonlóról. Nem tudom, igazolta-e ezeket az elméleteket valaki, és ami azt illeti, kurvára nem érdekelt.” (49) Mint látjuk, a teoretikus érdeklődésnek Houellebecq esetében megvannak a maga korlátai.

Rudi, a negyvenes éveiben járó rendőr mindenesetre anyagi javaitól megszabadulva tér meg a szekta ölelő karjai közé, hogy aztán nem sokkal később az újságokban és a tévében a vádlottak padján találkozunk vele ismét: a raéliánus szekta számos tagja ugyanis, fogalmazzunk így, pedofilbotrányba keveredett. A történet összefügg a szektát meghatározó filozófiával, amely a klónozás mellett többek közt a totális szexuális szabadságot is hirdeti, korra való tekintet nélkül.

Rudi számos tekintetben még Houellebecq-nél is nyomórosabb jelenség. Nem vesz részt a német lányokkal folytatott pajkos játékokban, de nem azért, mintha elriasztaná a promiskuitás. Éppen ellenkezőleg: marokkói feleségével, aki már pár éve elvált tőle, és visszatért hazájába, házasságuk vége felé szexklubokban keresték kapcsolatuk megmentésének lehetőségét. Az eredmény: teljes és kölcsönös kielégés. (A történet ezen szálában felfedezhetjük az *Elemi részecskék* egyik motívumát is.)

Houellebecq persze keserűen veszi tudomásul Rudi döntését, mégsem talál érveket, amivel lebeszélhette volna róla. Ufókat várni sem lehet nagyobb örültség, mint tétlenül ülni a tévé előtt és a tököket vakarászni. Igaz, Rudi tragédiája mögött történelmi kataklizmák árnyéka sejlik fel: utal már erre a marokkói asszonnyal kötött házasság sikertelensége, de ott van benne Belgium nyomora is. A szerény terjedelmű mű számos nemzetkarakterológiai „megfigyelése” közül talán ez a leginkább lesújtó. Amíg a norvégokra vagy a brit turistákra vonatkozó élcelődő megjegyzések inkább jovialis szellemességeként hatnak, addig érezhető, hogy Belgium – és persze Franciaország – esetében a helyzet súlyosabb. Rudi maga levelében így nyilatkozik hazájáról: „Amit mi itt, Belgiumban alkotunk, eltér a közmegegyezés alapján »társadalomnak« nevezett képződménytől. Mi már semmiben nem vagyunk társak, csak a megaláztatásban és a félelemben.” (74) (Természetesen az egész pert tovább súlyosbítja a nem sokkal korábban kirobbant Dutroux-ügy.)

A *Lanzarote*, noha kétségkívül szellemes részleteivel biztosan sokakat meg fog nevetetni, kíméletlen könyv. Houellebecq itt olyannyira közömbös mindennel szemben, hogy a könyvnek még műfaja sincs, sőt a szöveg mintha kifejezetten valamiféle műfaji apátiában lebegne. A záró sorok egyértelművé teszik, hogy Houellebecq valójában Rudi sorsának alakulása iránt sem érdeklődik. Azonban ez a fajta közöny, ami még mizantropiának sem nevezhető – hiszen annak már érzelmi töltete volna –, olvasva felkavaró tud lenni. Az, hogy Houellebecq még ilyen szűkös keretek közt is erőset alkot, legalábbis elgondoltató. Semmi sem történik, semmi újról nem szerzünk hírt – bár Raël szektája valóban létezik, és a vele való megismerkedés tekinthető kultúr-történelmi kalandozásnak –, mégis a felismerés élményével tesszük le a könyvet. Egy filozófiai anekdotával élve: „megértettem, csak nem tudom, hogy mit.”