

a felnőtt lány életében szimbolikussá nőnek, többletjelentést kapnak, majd ezek a már metaforikussá növesztett motívumok már-már mágikus módon az örvénylő fájdalom és kétségbeesés legmélyén szinte referenciálisan kezdenek működni; e folyamat-szerűség jól látható például a színek (és a vonalak) alakulásában, a gyerekkor színeinek jelképes telítettségét (piros ribizli, a pécsi nagymama házána színei, az Andalúz, Dork és Szerke színei) a színek elvesztése követi, majd a monokróm, végül a — valóban — egészen feketévé váló időszakok, évek. „Húsvét után volt, hogy a fekete-fehérből eltűnt lassan a fehér, aztán a szürke is. Fekete lett az összes utca és fekete a város...”

Ebben az érzékletek mentén működtetett világban sajátos szerepe van a nyelvnek. Egyfelől egészen korlátozott, visszahúzott teret kap a másfajta megismerési és közvetítési módokkal szemben. A regény ábrázolási rendjében az élet eseményei, a lényegi dolgok többnyire nem a szavak, a beszéd által történnek vagy dőlnek el; sokkal inkább a tekintetek, pillantások, az érintések és az ütlegek, a mozgások (gyaloglás, utazás), a tettek és a belső vágyak, szuggesztíók határozzák meg a dolgok alakulását. A párbeszéd általában csonkák, töredékesek, mint a narráció egésze; csupán néhány szavas mondatok, de gyakran csak egy-egy szavas válaszok, tiltakozások vagy „rábólintások” — az érzések, történések megerősítéseként — „kapnak szót” az elbeszélés menetében. Épp ezért (ez a másfelől), az eddig elmondottakkal szembeesülve, a kimondott szavaknak, mondatoknak ily módon mégis nyomatéka, ereje lesz. A beszéd, a megnyilatkozás tágra értelmezve szinte performatív aktusként, erőként van jelen a regényben, a vágyak, a kérések, a döntési vagy érzelmi nyomtaték kihelyezésének formájaként. Valódi párbeszéd (vagy -szerűségek) csak Dorkkal, az ikerhúggal zajlanak, és ezek közül a legfontosabb, az egyetlenről szóló — már idézett — ígéret szintén performatívum. Mindezt alátámasztja, hogy a formailag párbeszédnek látszó, annak induló kijelentésekről sokszor kiderül, hogy a belső beszéd esetei: Szerke elnyelt, kimondatlan, magában elszórt vagy belül dübörgő, sikoltó mondatai, megjegyzései, kívánságai, vágyai vagy a másakra, a tárgyakra, a világra való ráolvasásai.

Mindeközben a problematikusságot jelezve a nyelv és a nyelvhez hasonló jelrendszerek felszínén tartott témái a műnek, hiszen a sok nemzetből összevarrt család a nyelvi kódok sokaságát működteti és váltogatja. Míg Dork földtől (életől) eloldott lebegését, idegenségét jól érzékelteti, hogy képtelen nagymamájának, dédanyáinak nyelvét magába szívni, ám végül mégis ő lesz a családhoz nem kötődő francia nyelv tolmácsa, a mű végén pedig katalánul kezd tanulni. Vele ellentétben Szerke ösztönösen szívja magába Európa és ősei nyelveit, ez is az emberi világ érzékeny befog(ad)ásának újabb rétegeként társítható alakjához. Ám *Az Andalúz lányai* e kérdésben is jóval összetettebb képet mutat, hiszen mégis Dork kötődik szorosabban a szintén poliglott fordító apához és a németajkú budai nagymamához, Szerke pedig a regényben szinte szótlán érzéki, „andalúz” anyához, s nem Dork, hanem az ő gyerekkori emlékeit határozza meg a

francia lánnyal, Marie-val töltött néhány nap. És ugyan vannak dolgok, melyeket csak egy(ik) nyelven lehet, érdemes (meg)nevezni (marelica), és kaphatnak a lányok örökségként gyönyörű neveket (Zorica, zorahajnalauróra, theodoraangelika stb.), a nyelvi kód és kódváltás mégiscsak a felszín, a létezés formáinak súrolása a lényeg érintése nélkül (a kódváltások elhithetők ideig-óráig, hogy sikerülhet a dolgok mélyéhez közelebb jutnunk, az ikerjelek használata a kéz és az ujjak rebbenéseivel már-már kifejezetten ezt az érzést kelti, bár még azok is elfelejthetők az élet gyötrelmei során, ahogyan a görög betűk bármikor letörölhetők a párás ablakról), a boldogság, boldogtalanság, a női testben, női létben élő fájdalom és hiányérzet valójában egy nyelven sem megközelíthető. A hiányos, megtört sorsokra ezért is találó a nagymamák által ajándékozott szép nevekk szemben a csonkolt, hangzóhiányos, torlasztott nevek keménysége és szövegbeli intenzív jelenléte: Dork meg Szerke. A nyelvhez való viszony a regénynyelv sűrűségében tükröződik, a különféle idősíkok, észleletek, események egy mondatba, bekezdésbe halmozása, a hasonlatok sokasága mind az együttállások, korrespondenciák, szinkronicitás érzékeltetése érdekében történik.

A nyelvi jelek, jelrendszerek mellett nemcsak a karakterformálás, hanem a megismerési módok, reprezentációs lehetőségek miatt is fontos Szerke képekhez, de főleg vonalakhoz, színekhez és fényekhez való viszonya. A festőnek is tanuló — az intézményi képzésből nem véletlenül kiábrándult — lány kifejezési formája a vonal, a papíron való „maszatolás”. A vonalak húzása, a vonalaktól lassan, akár évek alatt készülő képek a részekből összeáll(íthat)ó nagyobb egység individuális lehetőségének egy újabb sugallata a műben. A főhős képekhez való viszonya, művészi hitvallása nemcsak az önkifejezés, önterápia miatt fontos szereplői vonás, hanem annak a fajta megismerési és reprezentációs módnak, esztétikának művön belüli tematizálása, kivetítése, amely módot, poétikát a regény maga is működtetni látszik. Ennek kapcsán emelhető ki az a jelentéktelennek tűnő főiskolai jelenet a gézdarabokat vászonra ragasztgató, nonfiguratív, *Cím nélkül* című kollázsokat készítő évfolyamtárral, Ficsúrral, aki mikor „magyarázni kezdte, hogy a figuralitás halott, Szerke kifordult az ajtón, mintha mosdóba menne. — Te vagy halott — gondolta, amikor a jéghideg vizet a kezére folyatta, és a Dunára gondolt, amely minden áldott nap más színű.” Az a festészet, az a művészet, amelyet a lány képvisel és művel, szorosán kötődik a valósághoz, onnan indul: a dolgok megfigyeléséből, hosszas szemléléséből. A látvány rögzítéséből, a részletek, részek sokaságából, vonalak viszonyrendszeréből kibontakozó kép nem törli el a referenciális ábrázolás lehetőségeit, érvényességét, ahogy a regény sem, s hisz az érzékekkel befogható, letapogatható, bár a szubjektív észlelésnek kiszolgáltatott, így végérvényesen rögzíthetetlen dolgok közvetíthetőségében. Ezért kell újra és újra lerajzolni az utca kövét, a kapu boltozatát, az épületek tömbjét. Ezért kell újra és újra leírni a napsütés erejét, a leves zamatát, az érintés fájdalmát. És ezért kell újra és újra bejárni a várost, a hidakat, Budáról Pestre, Pestről Budára.

A város és a tér ugyanis nem csak Szerke rajzainak kitüntetett terepe, a tér kitöltése és bejárása, a regénytér kiépülése szoros kapcsolatban áll az eddig részletezett tapasztalásmóddal és szenzualitással. A tér, léttér szemlése, kitöltése, bejárása, terek ütköztetése ugyancsak összetett, finoman kidolgozott *területe* a regénynek. Az apró létterek, kis lakásoktól a tér európaivá tágításáig a regény térkezelése tökéletes összhangban áll az önmagát (életét, jelenét, saját múltját) megélt, önmagára reflektáló individuum és a közép-európaiság történelmét, sorsát, kulturális tapasztalatát és emlékezetét, keveredését, életérzését megélt főhős és családjának kettősségével, összetettségével. A regény nem hagyja figyelmen kívül a terek, helyek szemlélésének, nézésének lehetőségét sem, a gyermekkori kertek felmérése, a diófa ágáról befogott világ, majd az ablakokban, gangokon ücsörgő, ácsorgó lány fentről néz le a városra, az utcára, a budai hegyekre. De ennél sokkal fontosabbak a tér (a város) betöltésének, belakásának, bejárásának aktusai, és ebben szintén szerepet kap a családi múlt helyeinek, a horvát és olasz városok felkeresése is, az idő térré formálása, a múlt térként való visszahódítása.

Szerke folyamatosan járja a várost, kamaszlányként inkább még a *flâneuse* kíváncsiságával és céltalanságával, vagy a bejár(atot)t útvonalak napi rutinjával, szegleteket, köveket, repedéseket kiismerve. Budapest egyes részei, utcái később szorososan kapcsolódnak férfiakhoz, kocsmákhoz, egyetemekhez és lakásokhoz, melyeket, mint az egyetlen férfit is, meg kell találni, ki kell választani a körengteteg kínálózó lehetőségei közül. Az otthonkeresés és otthonteremtés szintén az élhető, boldog élet fontos kérdései közé tartozik Péntek Orsolya regényében, s erre a témára a pécsi ház színeinek megismétlésével nagymama bútorainak guberált párdarabjaival, a saját kezűleg varrt huzatokkal, otthonról hozott abroszokkal és a levelek illatával az elbeszélő rendre visszatér. A város egyfelől mint otthon, mint jól ismert léttér van jelen a műben („Az egész város az otthonunk”), főleg Buda, de Pest bizonyos környékei is, ám a műben előre haladva egyre tébolyultabb, elkeveredettebb, végtelen éjszakai gyaloglások más jelentéseket is működésbe hoznak: egyrészt a keresést, olykor konkrét pasasok felkutatását a helyek valamelyikén, olykor cél(személy) nélküli keresést, a belső űr kitöltését, a valakire találás hátha-lehetőségét, másrészt a menekülést a férfiak elől, a visszatérő motívum értelmében, *il faut laisser maisons...*, menekvést tehát a rossz kapcsolatokról, a saját léttől, boldogtalanságtól. A hidak végigjárása, a lábak hidaknak feszítése, Pestről Budára, Budáról Pestre, az ideiglenes létállapot, a függőben lévő életszakasz, a partok nélküli helyzet, a kapcs(o)k keresésének térképlete, s e reménytelen állapot ismétlése.

A város (kör)bejárásához hasonlóan jártuk körbe Péntek Orsolya szövegterét; mert mást nem lehet, csak körbejárni, körkörös közelíteni mindazt, amit érzékeink, tapasztalataink révén a világról (és a regényről) sejtünk, mintegy gyenge tudásként, közelíteni valami számunkra fontos lényegét, keresni önmagunkat múltunkban, gyökereinkben, tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezésében. Keresni a másikat, keres-

ni benne önmagunkat és egyben a mást, az idegent, keresni öt tereinkben, emlékképeinkben, életeseményeink belső elrendezésében, közelíteni a boldogságot, az örömet, és távolodni a boldogtalanságtól, a fájdalomtól, kitölteni az űrt, a hiányt. Mindez azért rettenetesen nehéz, mert a női „életprogram”, múlt és jelen összetömörödve ott él bennünk, kitörölhetetlenül, testünkben, sejtjeinkben, szemvillanásainkban, retinánkon, az összes zsigereinkben. Noha roppant avítottnak, netán szentimentálisnak tűnhet ez így, ennyire lecsupaszítva, szinte egysíkúvá kalapálva az önmegvalósító, karrierista és a szingli kifejezést transzparensként lengető nők korában, ám Péntek Orsolya regénye következetesen és érzékenyen képviseli választott horizontját, háttérbe (zárlójelbe) helyezve női mivoltunk más, másként, máskor fontos vetületeit. Belénk, zsigereinkbe égeti a gyanút, hogy kimondva-kimondatlanul, leplezve, elfojtva vagy nyíltan vállalva mindannyian az Andalúz lányai vagyunk.

Rákos kisgömböc

— Sepsi László

(David Cronenberg: *Konzum. Európa, 2014*)

„Ha a rákot nem a test mélyében eltemetett pszichológiai okkal magyarázzák, a leghatalmasabb ellenség a legtávolabbi cél metaforájává válik. Kennedy ígéretét, hogy az amerikaiak le fogják szállni a Holdon, Nixon azzal igyekezett túlszárnyalni, hogy a rákot pedig le fogják győzni”¹ — idézi fel Susan Sontag *A betegség mint metaforában* a huszadik század egyik azon jeles alkalmát, amikor a rák fogalma nem csupán politikai jelentéstartalmakkal telítődött, de egyben át is került a *science fiction* felségterületére. Nixon beszédében a betegség egy olyan démonikus, legyőzendő entitássá vált, mint később a *Csillagok háborújával* megfertőzött reagan retorikában a „Gonosz Birodalma” (azaz a Szovjetunió), melynek megsemmisítése éppúgy a közeljövőbe vetített utópia volt, mint Kennedy idején a holdra szállás. Sontag pár sorral később tovább bővíti ezt a gondolatmenetet: „A rák ma a paranoia szélén egyensúlyozó, mindent leegyszerűsítő világkép

¹ Susan SONTAG: *A betegség mint metafora*, Európa, 1983, 82.

szolgálatában áll. A beteg gyakran ördögi megszállottságként éli át a betegséget — a daganat vagy »rosszindulatú«, vagy »jóindulatú«, akárcsak az isteni erő. [...] A veszélyes csodaszerek [...] legfőbb szervezett támogatói a szélsőjobboldali csoportok közül kerülnek ki, amelyeknek paranoid politikájába ugyanolyan jól illeszkedik a rák csoda-gyógyításának elmélete, mint az UFO-k létezésének bizonyítása.”²

Sontag 1978-ban megjelent könyvének nem titkolt célja volt, hogy kiiktassa, vagy legalábbis reflektáltta tegye azokat a gyakran morális ítélettel terhelt többletjelentéseket, melyek a pestistől a tuberkulózison át a rákig a betegségekről való beszédet jellemezték a társadalmi diskurzusban. A betegségek legyőzése a betegségek metaforáinak legyőzésével kezdődik, foglalható össze a kötet egyszerre radikális és felszabadító álláspontja, annak belátásával, hogy egy daganat nem több, mint ami: sejthalmaz, nem pedig isten büntetése. Ugyancsak a hetvenes évek második felében készültek a kanadai filmrendező, David Cronenberg első egész estés horrorjai, melyek Sontaghoz hasonlóan egy perspektívaváltással kecsegtettek: a *Paraziták* (1975) címbeli élősködői nem csupán szexuális örjögésben tobzódó kvázi-zombivá változtatják áldozataikat, de a bacchanáliába torkolló mini-apokalipszis — ami egyaránt olvasható a hatvanas évek szexuális forradalmának könyörtelen kritikájaként vagy éppen mint ezen kritikák paródiája — legalább annyira egy új kezdet, mint az emberiség egy korszakának lezárása. Nézőpont kérdése, hogy a film záró képsorain kirajzó fertőzöttek felszabadítani vagy elpusztítani indulnak a gyanútlan kanadai lakosokat.

Cronenberg biohorrorjainak kitüntetett szerepe mind a műfaj, mind pedig az emberről való gondolkodás poszt- és transzhumanista paradigmáinak történetében a szövegek ambivalenciájából fakad, ahogy Nemes Z. Márió fogalmaz: egy „befejezhetetlen antropológiai kutatás kihívásaira adott, átmeneti válaszok.”³ Ez a befejezetlenség, történeti határpozíció érhető tetten a filmek gyakran egymásnak is ellentmondó olvasataiban. *A légy* (1986) című klasszikus főhősének testi metamorfózisát Edward Guerrero meggyőző érveléssel tekinti az AIDS metaforájának, hiszen a folyamat egy egyéjszakás kalandot követően kezdődik, előrehaladott állapotában tünetei az AIDS késői stádiumát idézik és a film szövegszinten is játszik ezzel az analógiával, például a férfi azzal hívja fel a barátját, „hogy vigyázzon, mert lehet, hogy elkaptam valamit.”⁴ Guerrero olvasatában *A légy* ahhoz a retorikához kapcsol vissza, melyet Sontag egy évtizeddel korábban hevesen kritizált: az átváltozás a házasságon kívüli nemi kapcsolat következménye és büntetése, melyen keresztül a történet implicit módon „tiszteletben tartja a tradicionális monogám család biztonságát és szentségét.”⁵ Ugyanakkor a határátlépés és büntetés ok-okozatosságára épülő gondolatmenet csak addig működőképes, amíg egy humanista perspektívából tekintünk a tudós metamorfózisára, egyértelműen negatív állapotként értékelve azt. De ez a perspektíva, mint arra Nemes Z. Márió rámutat, csupán a film női főszereplőjének perspektívája, aki számára a férfi átváltozása „tragikus leépüléstörténet”, ami



viszont nem számol azzal, hogy a figura a cselekmény kezdetétől fogva fluxusban van, „nincs végleges, tulajdonképpeni formája”, helyett „folyamatosan artikulálódik egyik átmeneti fázisból a másikba”. A permanens metamorfózis felől nézve a „betegség” is pusztán egy állapot a sok közül.

Mindezek felidézése azért is hasznos David Cronenberg első regényének olvasásakor, mert a *Konzumban* az író-rendező visszatér korai pályaszakaszának fixációihoz, különös tekintettel a betegségmetaforákra. „Emlékszel, mikor legutóbb szexeltünk abban a szállodában, Schipolban?” — hívja fel a szabadúszó újságíró Nathan ugyancsak szabadúszó partnerét, Naomit.

² Uo.

³ NEMES Z. MÁRIÓ: *Képkeltő elevenség*, L'Harmattan, 2015, 186.

⁴ EDWARD GUERRERO: *Az AIDS mint szörnyeteg a tudományos-fantasztikus és horrorfilmekben = Tarantino előtt 1. Tömegfilm a nyolcvanas években*, szerk.: NAGY ZSOLT, Új Mandátum, 2000, 106–120.

⁵ Uo.

„Kiderült, hogy Roiphe-m van. Valószínűleg elkaptad tőlem.” (128) Nathan egy mellrákos lánytól szerezte be a leginkább egy kiadós gonorrhoea-fertőzésre emlékeztető „Roiphe-kórt”, mikor egy budapesti zugklinikán egy Dr. Molnár Zoltán nevű sarlatán forradalmi mellrákgyógyszeréről szóló cikkén dolgozott. Naomi eközben egy minden gyanú szerint feleséggyilkos kannibállá lett francia filozófus, bizonyos Aristide Arosteguy után kajtat Párizsban majd Tokióban, szintén egy világraszóló sztori reményében. A pár a történet során csupán telekommunikációs eszközök segítségével érintkezik, egyetlen kivétellel: ez lesz az az alkalom, amikor Nathan továbbadja a Roiphe-kórt a lánynak. Hasonlóan *A légyben* látottakhoz, a betegség szimbolikája itt is több lehetséges olvasási módnak ad lehetőséget: egyszerre tekinthetjük a fiú hűtlenségének büntetéseként, de a továbbfertőzést értékelhetjük úgy is, mint a pár virtuális távkapcsolatának üdvözítő visszatérést a technológiától mentes testiséghez. Naomi és Nathan ugyanis a hi-tech kütyük megszállottjai, ami kapcsolatukat is meghatározza, hűségükbe „belekeverik a szenvedélyes márkahűséget” (12) is, viszonyuk dinamikáját kölcsönadott teleobjektívek és vágyott újabb modellek határozzák meg, mígnem a Roiphe-kór időlegesen áttöri a technológiai fetisizmus és fogyasztói megszállottság védőburkát, végre egy kézzelfogható, radikálisan őszinte gesztus a szinte csak a virtuális térben létező románcban.

A nemi betegség témája, bár a regény első felében hangsúlyos szerepet kap, később feloldódik a *Konzum* egyre tágabb panorámát befogó tablójában, ami mintha egy Cronenberg-rajongó vásárnap délutáni Google-keresései mentén szerveződne. A véletlenül egymás mellé rendezett kulcsszavakban — mellrák, technológia, paranoia, Cannes, társadalomfilozófia, diktatúra és fogyasztói kultúra — felismerhető az eddigi életmű párlata, de az egyes motívumok termékeny kétértelműségéből (mint a Roiphe-kór esetében) zilált, ötletszerűen kanyargó szövegegész születik, mely kényszeresen vissza-visszatér a fetisizált betegségekhez. A két főhős — továbbra is állandó netkapcsolatban — párhuzamos beavatási rituálén megy keresztül: Naomi beköltözik a Tokióban bujkáló filozófushoz, Nathan pedig a Roiphe-kór névadójával és annak önkannibalizmusban jeleskedő lányával alakít ki szorosabb kapcsolatot. A fiatal újságírók és mentorra lett interjúalanyaik pszichológiai és szexuális játszmákkal átszőtt viszonyában mintha a '68-as értelmiségiek vennének revansot a fogyasztói kultúrában reflektálatlanul elmerült Y-generáció tagjain, akik „amíg a kütyük mellett fel nem fedezték Arosteguy-ék friss kiadású kötetét, azt sem tudták, ki az a Karl Marx, meg hogy van egy könyv, aminek az a címe, hogy *A tőke*.” (79) A generációk találkozásának tétje egyben az is, hogy a nyugati, baloldali értelmiség hogyan képes pozicionálni magát az ezredforduló utáni fogyasztói kultúrában, azon kívül, hogy olyan frappáns dolgokat állít művészet és konzumerizmus viszonyáról, mint például hogy „a jelenkor irodalmi csúcsteljesítménye a használati utasítás” (8). Miközben „filozófia és konzumerizmus” címmel tartanak előadást az egye-

temen, médiaszemélyiségként afféle belső kritikát fogalmaznak meg a fogyasztói berendezkedésről, és „konzum-kórnak” nevezve betegséggként írják le azt, a részben Sartre-ról és Beauvoir-ról mintázott filozófuspár egyre közelebb sodródik a nyugati kapitalizmus groteszk Másikjához — a Koreai Népi Demokratikus Köztársasághoz. Utóbbi beemelésével a *Konzum* részben műfajt is vált, biohorror-elemekkel díszített krimiből — valóban a férje ölte meg és fogyasztotta el a francia filozófusnőt, és mi köze mindehhez a másik cselekményszál bizarr orvosfiguráinak? — eljutunk a paranoiathrillerig, ahol a paranoia forrása nem elsősorban a szövegben mindinkább banalizálódó észak-koreai diktatúra fenyegetése, hanem a tömegmédiá mindent bekebelező, a virtuálist realitássá, a realitást virtuálissá alakító természete. „A házastársak közti kannibalizmus annyira leuralta a médiát, hogy egy ponton már valósággá vált” — magyarázza a regényben Arosteguy. „Addig tartott fogságban ez a fikció, míg egészen bekebelezett.” (176)

Észak-Korea mint szökési lehetőség — ami, ahogy az később kiderül, korántsem vonta ki magát a posztmodern média virtualitásából — a *Konzum* satírájának egyik végpontja, melyben Cronenberg a betegségek mellett életművének egy másik vándormotívumát, a rovarokat kapcsolja össze a politikával. A rovarok és rovarközösségek a Cronenberg-bestiáriumban a tökéletes, embertelen Másik, egyszerre vonzó és taszító idegenségük ad lehetőséget arra, hogy — *A légytől* a *Meztelen ebéden* (1991) át a *Pillangó úrfi* (1993) és a *Pók* (2002) már csak metaforikusan jelenlévő totemállataik — a rendező hősei általuk definiálják újra saját embervoltukat vagy éppen tágítsák annak határait. „Hallottál már rovarpolitikáról? Én sem. A rovaroknak nincs politikájuk. Brutálisak. Résztvetlenek. Nem egyezkednek. Nem bízhatunk a rovarokban. Szeretnék én lenni az első politikai rovar” — hangzik *A légy* címszereplőjének gondolatmenete, és a *Konzumban* a rovarok embertelensége a koreai diktatúra berendezkedésével fonódik össze. A totalitáriánus államhatalmak és a rovarok bolytudatának megfeleltetése már az ötvenes évek hidegháborús sci-fi horrorjának is kedvelt motívuma volt — lásd például a *Them!* (1954) című mozi minden jel szerint kommunista óriáshangyáit —, Cronenberg annyival viszi tovább ezt a szimbolikát, hogy a *Konzum* ízeltlábú nem a (katonai) invázió, hanem az ideológiai fertőzöttség rémével fenyegetnek.⁶ *A rovarok ésszerű felhasználása* című észak-koreai propagandafilm megtekintése után ugyanis a (később meggyilkolt) filozófusnő élősdi mocorgását észleli a testében. „Az észak-koreai mozi betette magát a melledbe, mégpedig a bal oldali, komcsi melledbe” (229) — értékeli a kialakult helyzetet a zaklatott férj, miközben az ideológia, mint annyiszor a Cronenberg-életmű hússá vált

⁶ Érdemes megjegyezni, hogy a szovjet katonai fenyegetést megtestesítő rovarok mellett a korabeli tömegfilmnek a kártékony ideológiai hatások szimbólumaként — szemben Cronenberggel — inkább növényi alapú életformákat használtak, lásd a *Testrablók támadásának* (1957) az individuumot eltörölő „pod people”-jeit vagy az agykontrollal támadó úrrépat Roger Corman *It Conquered the World* (1956) című sci-fi/horrorjában.

metaforáinak sorában, a szó legszorosabb értelmében íródik az emberi testre.⁷ Hasonlóan Sontag fentebb idézet párhuzamához, a *Konzum* megfelelteti egymásnak a rákot és a totalitáriánus ideológiát, a férj sokáig mellráknak véli a felesége testébe beköltözött rovarpopulációt, mígnem egy speciális hallókészülékkel maga is meg nem győződik létezésükről.

Mint ebből is kitűnik, a *Konzum* két fő szervezőelve a fertőzés és — mint azt az eredeti cím (*Consumed*) még inkább kiemeli — a bekebelezés. A szereplők találkozásai során betegségekkel, és ami még fontosabb, ideológiákkal fertőzik meg egymást, miközben a késő-kapitalizmus Jameson által leírt működésmodját fizikai valójukban is illusztrálva hol egymást (Arosteguy), hol saját magukat (Roiphe lánya) zabálják fel. A fogyasztói kultúra és a kannibalizmus megfeleltetése korántsem új keletű ötlet — lásd a példák sorát csupán Cronenberg kortársai közül Romero zombifilmjeitől kezdve Thomas Harris Hannibal Lecterén át Ellis *Amerikai pszichójáig* —, a *Konzum* annyival tágítja ezt a metaforát, hogy a bekebelezés médiuma a digitális technológia, azon belül is a digitális (film)kép lesz, ami a regény folyamán mindinkább felülírja a szereplők konszenzuális valóságát.⁸ Ezzel a szöveget átszövő film- és technológiatörténeti utalások nem csupán a rendező Cronenberget ismerőknek szánt kikacsintások lesznek, de nagyban összefüggnek a *Konzum* alapproblémájával. Míg a távolságtartó, tárgyilagos nyelvezet adekvát megfelelője a Cronenberg-filmek szenttelen, klinikai kameratekintetének és színészeinek robotikus, érzelemmentes játékát is tetten érhetjük a kötet szereplőinek redukált jellemrajzaiban és abszurd dialógusaikban (melyek mind azt erősítik, hogy az emberre mint afféle intellektuális tevékenységre is képes hús-gépként gondoljunk),⁹ a francia új hullámra és úgy általában az európai művészfilmes hagyományra tett utalásai elsősorban a regényen végighúzó analóg-digitális ellentétpárt erősítik. Cronenberg a filozófusokat és fiatal szeretőjüket rendre az említett filmes tradícióra utaló hasonlatokkal jellemzi — „szívesen tetszelgett a vásott francia fenegyerek pózában, nagyjából a filmszínész Jeanne-Pierre Léaud stílusában” (17) —, így míg az iPhone-függő újságírók alakja a digitális kultúrával, a régi vágású gondolkodóké az analóg képrögzítéssel fonódik össze, találkozásuk tehát mediális szinten is tükrözi a generációs konfliktust. (A szöveg egy ponton rá is erősíti a digitális-analóg szembeállítás közhelyeire a szintén az idősebb generációhoz tartozó Dr. Molnár egyik monológjában: „Én szigorúan az analóg technika híve vagyok. Számomra a médium egyenlő a filmmel, a többről pedig szó se essék. Ami analóg, az lomha, bumfordi és esetlen, de az eredmény utólérhető” — 22.)

A *Konzum* az egyik mellékszereplő széthulló digitális képének leírásával zárul, ami bizonytalanná teszi, hogy a megnyitott Skype-ablakban valóságot látott-e a főhős, vagy csupán egy imposztort vagy szimulációt. Ezzel Cronenberg nyitva hagyja a kérdést, hogy pontosan mennyit is képes bekebelezni a digitális és fogyasztói kultúra a valóságból és a művészetből: „a fogyasztási cikkek esztétikuma nemcsak hogy egyenrangú a természetes

szépségeszménnyel, de az ipari, technológiai kultúra jelen fejlettségi fokán meg is haladja azt” (112), áll Arosteguy egyik könyvbéli esszéjében az utóbbi felvetésről, és ezt illusztrálja, amikor a regény egy későbbi pontján a szereplők 3D-nyomtatóval — melynek a rejtély megoldásában (?) is kiemelt szerep jut — reprodukálják egyikük torz péniszét. A *Konzumban* az észak-koreai diktatúra az egyik végső bástya, amit talán még nem kebelezett be nyugati fogyasztói kultúra és a digitális technológia mindent átfogó virtualitása (de a folyamat már megkezdődött, lásd a regénybeli propaganda-film esetét Cannes-nal), és ezzel párhuzamosan a testi-biológiai szférában a rák lesz az az anomália, ami a Roiphe-kórhoz hasonlóan részben ellenáll a beolvasásnak. „Annyi rákos nő van manapság. Gondolod, hogy új szépségeszmény van kibontakozóban? A rákos beteg, mint szépségideál?” (69) — veti fel ennek kapcsán a mellrákos Dunja. A rák legyőzése, ahogy az Sontagnál is olvasható, továbbra is utópia, de a fetiszáción keresztül megkezdődhet beolvasása a fogyasztói kultúrába — ahogy történik az például a balesetek során szerzett testi sérülésekkel az ugyancsak Cronenberg rendezte *Karambolban* (1996).

A felfalás és felfalás öngerjesztő gyakorlatát Cronenberg azzal teszi univerzálissá, hogy maga a regény is része lesz saját fikciós univerzumának, Nathan és Roiphe *Konzum* — *egy különleges kór anatómiája* címmel kezdenek el dolgozni egy könyvön. Ez az aprócska határátlépés ugyan korántsem fokozódik Philip K. Dick az olvasót is maga alá gyűrő ontológiai paranoiájává, inkább csupán aprócska posztmodern geg, mely belesimul a regény távolságtartó iróniájába, de jól illusztrálja a *Konzum* logikájának önfelszámoló természetét. A szöveg katalógusjellegével mintegy a Cronenberg-életművet is bekebelezi, magában foglalva mindazt, ami a rendezőt az elmúlt négy évtized egyik fontos brandjévé — egyúttal árucikkévé — tette. A *Konzum* elfogyasztása korántsem nevezhető hedonisztikus befogadói élménynek: mintha maga a szöveg is rákos burjánzásnak indult volna, hogy végül a konzumerizmus logikáját a végsőkig hajtva Cronenberg-tuladagolással teltse elkényelmesedett olvasóját.

⁷ Cronenberg hússá vált metaforáiról lásd: Steven SHAVIRO: *Bodies of Fear* — *David Cronenberg* = S. SH: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, 1993, 127–158.

⁸ Ugyancsak a digitális virtuális valóság természetéről szolt Cronenberg utolsó saját — tehát nem adaptált — forgatókönyvből készült egész estés filmje, az *eXistenZ* (1999), melynek hősei egy videojáték hagymahéjszerűen egymásra rakódó rétegeiből keresték a kiutat és a vele együtt a „végső” valóságot. Fontos különbség ugyanakkor az *eXistenZ* és a *Konzum* által ábrázolt virtuális valóságok között, hogy míg előbbiben a „végső” realitás elviekben elkülönül a virtuális terektől (bár összetéveszthető vele), a *Konzumban* virtuális és reális egyetlen térben, a konszenzuális valóságon belül olvad szétválaszthatatlanul egybe — hasonlóan a *Videorome*-ban látottakhoz.

⁹ Ez persze a szövegben sem marad reflektálatlanul, lásd például ezt a leírást: „Dunja hunyorogva, szinte zoomolva próbált Nathanre fókuszálni. Az egész annyira gépies, elektromechanikus volt, mintha egyben a lány fotografikusan rögzítene is a férfi kiélesedő képét.” (23)

