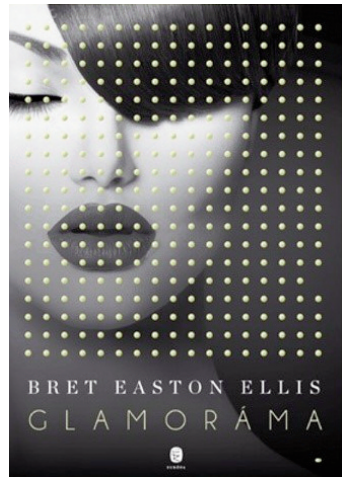
Deisler Szilvia

A csillámporon túl

Even better than the real thing (U2)

Bret Easton Ellis 1998-as regényének padlóján nem csak konfetti hever, hanem a paranoia is rendesen beborítja. Ellisnek még akkor sikerült a terrorizmust becsempészni a regényébe, amikor a politikai helyzet és a média nem szolgáltatott nap mint nap reklámot a tömeggyilkolásnak, mégis sikerült elég nyomasztó hangulatot teremtenie ahhoz, hogy akár filmről, akár „valóságról" legyen szó, az érzés végig velünk maradjon. A le- és felcserélhetőségen alapuló konzumtársadalom kritikájaként is működő *Glamoráma* – a többi Ellis-regényhez hasonlóan – betekintést ad a függöny mögött játszódó felszínes drámákba, miközben hihetetlen egyensúlyérzékkel lavírozik valóság és fikció hatásának megteremtése között, némi szarkazmussal megfűszerezve. Aki ismeri Nick Cave MTV-hez írt levelét, melyben udvariasan kéri a legjobb férfi előadó kategóriában szerzett jelölésének visszavonását, valamint minden lehetséges jövőbelinek az elvetését, annak fülében ott csenghetnek a szavak Ellis regényének olvasása közben: „Múzsám nem ló, én sem vagyok lovas, de még ha az volna, sem fognám be üres fejek és csillogó díjak átkozott futamára." Cave-vel ellentétben Ellisben ott a versenyszellem, sőt, úgy infiltrálódik a glamúrközegbe, hogy azt megteszi regényeinek főszereplőjévé, miközben önmaga és művei kellő egyediséggel tűnnek ki ebben az általuk oly jellegtelennek titulált világban.



A *Glamoráma* magyar fordításának legújabb, 2016-os kiadása a korábbival ellentétben a legapróbb részletig képviseli az általa közrefogott lapokon megelevenedő történetet, mind tartalom, mind pedig értelmezés szintjén. Az exkluzivitást szimbolizáló arany, fekete és fehér színek használata mellett a másik jelentős megoldás a borítón megjelenő, grafikailag tökéletesített, szinte maszkszerű női arc közelije elmosódott, a fekete háttérbe beolvadó kontúrokkal, de éles részletekkel, egy gyöngyfüggönyszerű réteg mögött

(melynek folytonosságát megbontja az egyik sor széléről kihulló szem, amit a borító jobb alsó sarkában „találunk", kicsit összenyomva a többihez képest), ami ugyanakkor a regény visszatérő motívumaként megjelenő konfettit is idézi. Egy igazán tökéletes borító pedig majd egyszer azzal reprezentálja a *Glamorámá*t, hogy a rajta látható aranypettyek úgy jelennek meg és tűnnek el önkényesen, ahogy a regényt olvassuk.

Ellis korrajza

Ahogy Georgina Colby E. Ann Kaplanra, az MTV-kultúra korai kritikusára utalva összegzi *Cloning the Nineties: Cultural Amnesia, Terrorism, and Contemporary Iconoclasm in* Glamorama című tanulmányában, Ellis 1998-as regénye képtelen bármiféle határokat szabni vagy jelezni az irányt (például film és valóság megkülönböztetése, kommunikáció vagy értékrend szempontjából). Ezért aztán nem csak főszereplője veszik el saját közegében, hanem az olvasó is a regényben, miközben az eredeti és a másolat folyamatosan összemosódik és egymást idézi, úgy, hogy közben az idézet (például dalszöveg) forrása irrelevánssá válik, az idézet maga pedig természetes módon beépül a szereplők szövegébe, akár helyénvaló, akár nem. A dalok így már nem csak címmel és előadóval jelölve szerepelnek a *Glamoráma* lapjain, utalva ezzel a tényleges zenei alkotásra, mely auditív élményt szolgáltat valós életben és filmzeneként egyaránt (a kettő ugyancsak összemosódik a regényben), hanem jelöletlenül is, a dalszövegekből kiragadott sorokként, melyek egyrészt mantraként ismétlődnek,[1] másrészt univerzálisan felhasználható állandósult szókapcsolatokként, meghatározva ezzel a szereplők szókincsét, inkompetenciáját a nyelvi regisztерváltásra és önálló szövegalkotási képességük hiányát.[2]

A határok összemosása a beszéden túl annak a glamúrközegnek a definícióján keresztül is megjelenik, amit a *Glamoráma* első látásra sajátjának tekint. Az érték és az ár közé tett egyenlőség jel maga után vonja annak az elhitetését, hogy valóban csak az számít, ami látható, az érték pedig exponenciálisan növekszik a vizuális megjelenések mennyiségének emelésével. Az amúgy is a láttatáson alapuló divatvilág, mely az egyedi jelek kiemelése helyett inkább azok elrejtésén alapul, egyértelműen sematizálja a tökéletesként definiált testet (nőit és férfit egyaránt) az állandó ismerős érzés növelésének céljából. A végletek normálisként való láttatása így valóban képes egymásra vetíteni a valós(nak hitt) és fiktív elemeket, ami ugyan tekinthető a high society egyik ismérvének, Ellis azonban pont ezen a vonalon vág vissza, és nem csak szereplői lesznek képtelenek az orientációra, hanem olvasói is. Ha ugyanis a *Glamorámá*ban szerepeltetett társadalom az, amit mutat és aminek látszódik, a valós és filmszerű összemosása ugyan az egyik oldalon elveszi az élét a divatvilág és a terrorizmus

1 „Az egyik példaként hozott »lesiklunk a dogok felszínén» (»we'll slide down the surface of things«) ismétlődő mantrája, mely mintegy metaleptikusan ágyazódik be Victor beszédébe, azonban azért viszonylagosíthatja e gondolatmenetet, mert maga is citátum […], ily módon illeszkedni látszik az elbeszélő popkulturális idézetfolyamába." Fodor Péter – L. Varga Péter, Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis, Palimpszeszt – PRAE.HU, Budapest, 2012, 178.

2 „Az apjával való vacsora közben Victor megkérdezi az apját, »[s]zóval mi az ábra, szívem álma«. Ez az egyik Oasis dalból való sor Victor sok párbeszédét nyitja. Ahogy Victor megismétli a dalszöveget, az az indie zene és az 1990-es évek kultúrájára jellemző fülbemászó MTV dallamok retorikai dominanciájának a jele. Az indie dalszövegek beiktatása Victor nyelvi regiszterébe azt hangsúlyozza, hogy a felületi kultúra milyen mértékben szívja magába a megkísérelt független kifejezéseket saját deszublimált kulturális keretein beül." Georgina Colby, *Cloning the Nineties: Cultural Amnesia, Terrorism, and Contemporary Iconoclasm in* Glamorama = Uő., *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, 98.

közti párhuzamnak, a másikon viszont pont ez az olvashatatlan határvonal fiktív és nem fiktív között az, ami sosem engedi szétválasztani a társadalom ezen két, látszólag abszolút különböző szeletének reprezentánsait. Az eredmény így nem egy hagyományos értelemben vett szatíra, mely fölényesen tart tükröt az amúgy csak saját tükörképét szemlélő egyéneknek, Ellis tükre sokkal okosabban azt mutatja, amit mutatni akar, és semmi sem az, aminek látszik. Mindenki csak önnön fotón, filmben, interjúban stb. medializált változatainak összessége, melyek közül egyik sem képes azonosítóként működni. És pont ez a cél.

A Glamoráma az Ellis-univerzum kontextusában

A korábban már említett Ellis-regények közti összefüggésrendszerbe a *Glamoráma* is bekapcsolódik, az intermediális utalások pedig még szorosabbra fűzik a kapcsolatot Ellis művei között. A megszokott hasonlóságok és egyezések szöveg, szereplők vagy cselekmény szintjén itt is visszaköszönnek. Bár a legtöbb összefüggés a *Nullánál is kevesebb*el kapcsolatban mutatkozik, nem elhanyagolható az utána következő másik két regény sem.

***Amerikai psycho* (1991)**

Míg a posztmodern jegyekkel rendelkező *Amerikai psycho* csak néhány helyen sejttette a jelenetek filmszerűségét és utalt egy forgatás lehetőségére, ahol Patrick Bateman

Megtalálták, litográfia, 100x70 cm, 1996

magányos sorozatgyilkos-szerepben tetszelgett, a *Glamoráma* a végletekig kitágítja mind a mozi jelenlétét, mind pedig az erőszak-ábrázolást. A konzumtársadalom és a yuppie-nemzedék értékvesztett és kiüresedett élete felett kimondott kritikát Ellis egyrészt a márkanevek köznévvé degradált hosszú felsorolásai és ismétlései mögé bújtatta, ahol elveszik az általuk reprezentált érték, másrészt a szereplők közti lehetetlen tárgyú, felszínes és összefüggéstelen párbeszédein keresztül mutatta be, ahol a személyek ugyanúgy mentesek az egyediségtől, mint az általuk viselt ruhadarabok. A *Glamoráma* ezt még tovább viszi: a listaszerű felsorolások pontjaiként már elsődlegesen nem brandek szerepelnek, hanem a film-, zene és divatiparból ismert hírességek nevei, se több, se kevesebb. Vagyis a személyiségvesztésen és helyettesíthetőségen alapuló celebtársadalom alakjai puszta jelentésüktől megfosztott nevekre, betűk egymásutánjára fokozódnak le, Ellis pedig van annyira okos, hogy csak kulisszaként használja őket, és néhány köszönésen vagy üres megjegyzésen kívül más szöveget ne adjon a neveket viselő hírességek szájába, így azok regényének csak arctalan statisztái maradnak. Az *Amerikai psycho*hoz hasonlóan a *Glamoráma* is szépen lavírozik valóság és fikció határai között, ami egyrészt ugyan elveszi a mondandó élét, a másik oldalon viszont, pont ennek a megoldásnak köszönhetően, sokkal többet képes megmutatni az általa bemutatott társadalomból, mely úgy fest, a két kiadás közt eltelt hét év alatt csak még romlottabb lett. A tökéletes külsővel rendelkező Wall Street-i bankár helyébe pedig az ugyanolyan tökéletes szupermodellek/terroristák kerülnek, akiket – Patrick Batemannel ellentétben – már a nyomozók sem zaklatnak a világszerte elkövetett robbantások miatt, vagyis a felelősségvállalás minden szikrája kialszik a csillogásban.

***A vonzás szabályai* (1987)**

*A vonzás szabályai*nak több szereplője is visszaköszön a *Glamoráma*ban, és Victor Johnson európai útjának remake-je is megjelenik a tizenegy évvel később kiadott regényben. Ugyan a camdeni hallgatók hangján megszólaló bejegyzések némelyike Victor nevét viseli, az igazi főszerepre a *Glamoráma*ig kellett várnia a karakternek, akit aztán elég volt különösebb változtatások nélkül újraöltöztetni. Victor és a körülötte zajló események bizonyos részletek lecserélésével ismétlődnek (iterabilitás), lényegesen hosszabb terjedelemben: az európai körút az LSD-köd helyett vérben úszik, Johnson/Ward továbbra is Jamie Fieldset keresi, akinek pozíciója éppen annyira behatárolhatatlan *A vonzás szabályai* történetében, mint a *Glamoráma* egy azon időben, de más-más helyszínen előbukkanó szereplőié.

Mivel azonban Victor emlékezete csődöt mond a camdeni alakok felismerésében, felmerül a kérdés, hogy a szereplők le- és felcserélhetőségét működtető Ellis-univerzum nem váltott-e Victort még a *Glamoráma* „előtt" (a vezetéknév megváltoztatása ezt alátámasztja), reciklálva ezzel a már ismert alakot, mindenfajta tulajdonság vagy fizikai megjelenés változtatása nélkül, de bizonyos emlékek hiányában. Innen nézve az eredeti Victornak vélt karakter nem más, mint a *Vonzás szabályai*ból ismert szereplő utánzata, aki a *Glamoráma* végén ugyancsak lecserélődik az „eredeti" Victorra vagy annak egy újabb változatára. A sor pedig, természetesen, folytatható tovább.

***Nullánál is kevesebb* (1985)**

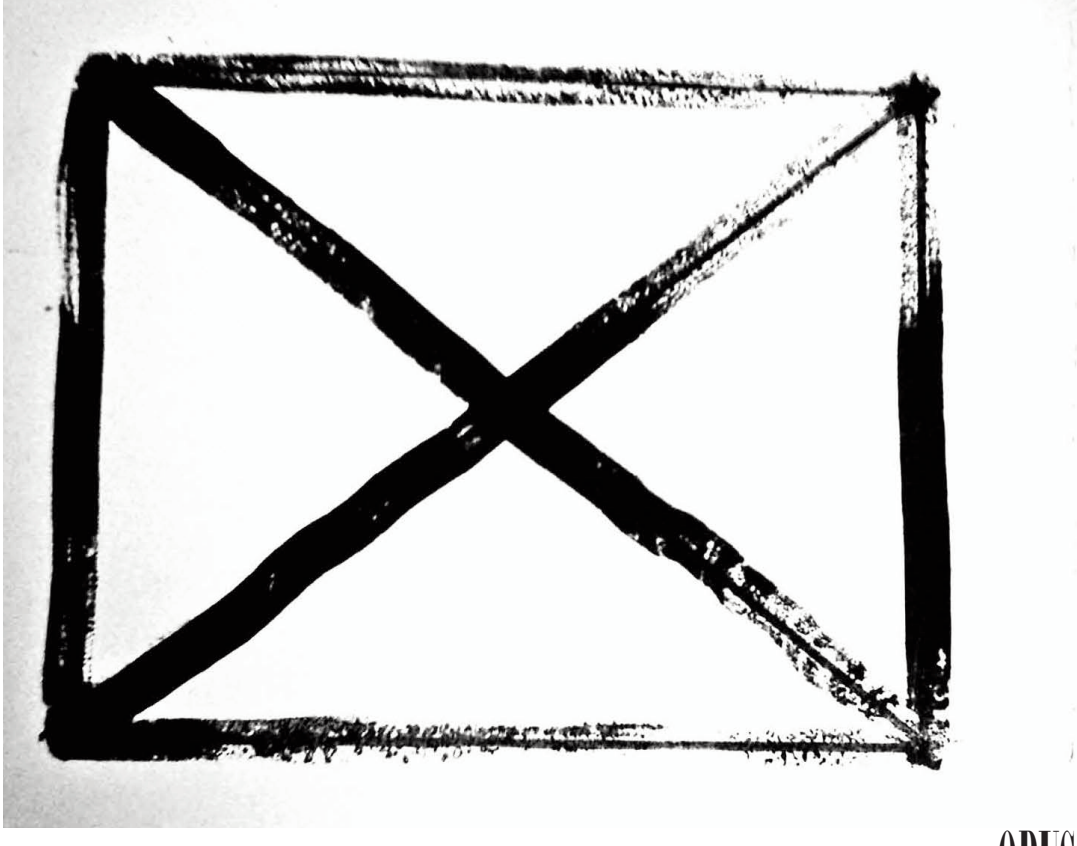
Sok apró utalás köti össze Ellis első és negyedik regényét, melyek ugyan első látásra kevésbé látványosak, mint a többi kapcsolatrendszer, mégis sokkal hangsúlyosabbak, és

egyfajta hálóként szövik be a szöveget. Az intermediális utalások a szövegre és értelmezésre is kiterjednek, miközben újrapozicionálódik a *Nullánál is kevesebb* minimalizmusa és az a fajta halvány nosztalgia, mely az első regényt áthatotta, a következő kettő viszont hanyagolta.

A *Glamoráma* szövegében kezdetben csak parafrazálódnak a *Nullánál is kevesebb* szlogenszerű mondatai (pl. „Az emberek félnek belekeveredni…"), majd az „itt eltűnhetsz" (disappear here) kétszer is megjelenik szó szerint, annak ellenére, hogy a tényleges kijutás lehetősége továbbra sem adatik meg a szavakat olvasó főszereplőnek.

A visszatérő hidegérzet, a „valaki követ" nyomasztó jelenléte és a robbantás elszórtan jelentkező motívumai a *Glamoráma*ban teljesednek ki, miközben valaki újra és újra a *Nullánál is kevesebb*ből visszatérő *The Sunny Side of the Street*et énekli, dúdolja vagy fütyüli, de a dal forrása egy ponton sem beazonosítható, ezért létezése is megkérdőjelezhető és sokkal inkább egy emlék auditív megjelenéseként értelmezhető, bár az emlék forrása még így sem válik egyértelművé. Az emlékező személye pedig nem emlékezhet valamire, amit nem ő tapasztalt meg, Victor nem azonos Clay-jel, hacsak nem úgy fogjuk fel, hogy az Ellis-regényeken belül minden szereplő felcserélhető valaki másra. Márpedig ha ez igaz az egyes műveken belül, és meghatározza Ellis karaktereinek minden egyediségtől és személyiségjegyektől mentes jellemét, mért ne lenne igaz tágabb kontextusban is. Clay múlt időben leírt emlékképei erős hasonlóságot mutatnak a Victor nézőpontjából elmeséltekkel, melyek a *Nullánál is kevesebb* és a *Glamoráma*

Ablak II, litográfia, 100x70 cm, 1996



esetében is úgy határolódnak el a jelen időben elbeszélt történésektől, ahogy az egyértelműsített flashbackek is a filmekben. Mindeközben a karakterek még mindig napszemüvegük mögé bújva határolják magukat el a többiektől, mert bár az elmúlt tizenhárom évben felnőttek ugyan és bátrabbá tette őket a mindennapi felelősségvállalás hiánya, valahogy még mindig „félnek belekeveredni" mindenbe.

A *Nullánál is kevesebb* és a *Glamoráma* közti kapcsolat gondolatmenetét lezárván még meg kell említeni azt a Wings-dokumentumot, mely valamiféle kódolt üzenetnek mutatkozik egy repülőgép ellen elkövetett terrorcselekmény elrejtésére, azonban kiderül róla, valójában nem más, mint az azonos nevű banda és Paul McCartney közös száma a *Nineteen Hundred and Eighty Five* adatainak összessége. A felfedezés azért annyira hatásos, mert Victor kódfejtési inkompetenciája, és ezzel együtt irreális világmegmentő szerepe (tekintve személyiségének korlátozó jegyeit, melyek abszolút alkalmatlanná teszik bármiféle hőstett végrehajtására) kerül oppozícióba valaminek a tényleges tudásával (a zeneszám adatainak pontos ismeretével) az MTV-nemzedék zenecentrikus világképe pedig így a *Nullánál is kevesebb* után ismét előtérbe kerül. Ez felfogható ugyan Victor életeket menteni képtelen személyére irányuló szarkazmusként, de ha figyelembe vesszük a karakter szöveg szintjén is hangsúlyozott alkalmatlanságát a cselekményből adódó filmbeli/ regénybeli stb. szerepének megváltoztatására, valószínűbb, hogy más jelentéssel is bír. És azért ne feledjük azt sem, Ellis első regénye 1985-ben jelent meg.

Az Ellis-írások egymással összefüggő rendszerében tehát a felsorolt intertextuális megoldások felfoghatók mint flashbackek, melyek a *Nullánál is kevesebb*re és Ellis többi *Glamorámá*t megelőző regényére utalnak vissza, hiszen „[a] dolgok csak visszatekintve kapják meg az igazi értéküket. […] Szerintem épp most tekintünk vissza, bébi."[3] Figyelembe véve, hogy a fejezetek számozása is visszafelé halad (az utolsót leszámítva, ami viszont mentes az utalásoktól), a *Glamoráma* valóban tekinthető az Ellis-életmű részösszegzésének, melyről elmondható, hogy „egy-egy szituációja, illetve dialógusa korábbi Ellis-regények szó szerinti vagy torzított idézeteként épül a textusba, […] metaleptikus, a mimetikus olvasatokat viszonylagosító, a fikció közti átjárást megteremtő szerkezetet létrehozva."[4]

Filmes eszközök: filmzene, szereplők, forgatókönyv

„Amit nem tudsz, az a legfontosabb."[5]

A filmforgatásra tett utalások fokozatokban jelennek meg a regényben (egy-egy kifejezéstől vagy filmes helyzet említésétől kezdve a kontextusba is beépített forgatás[ok] leírásáig), megteremtve ezzel a kellő bizonytalanságot annak eldönthetőségére nézve, mi történik képen kívül és belül, hol a keret egyáltalán és mennyi van belőle. „A mozis és irodalmi nyelv ezen összetartása – a mozi/próza fikciójának kapc-

3 Bret Easton Ellis, *Glamoráma*, ford. M. Nagy Miklós, Európa, Budapest, 2016, 636. „Significance is rewarded in retrospect. […] I think, this *is* the retrospect, baby." Bret Easton Ellis, *Glamorama*, Vintage, New York, 2000, 399.

4 Fodor – L. Varga, *I. m.*, 178.

5 Ellis 2016, 534. „It's the things you don't know that matter most." Ellis 2000, 302.

solódási felülete – egyszerre határozza meg és ássa is alá a cselekményt."[6] A terroristacsoport által létrehozott felvételekkel ellentétben így a *Glamoráma* lapjain kreált új világ messze nem varratmentes (seamless).[7] Igaz, Ellis esetében a folyamatos vágás éppolyan megfoghatatlan, mint a szóban forgó film(ek) zsánere.

A filmzsáner kérdésének megválaszolásában a zene sem nyújt segítséget. A leginkább a 90-es és a 70-es évek rock (The Smashing Pumpkins, R.E.M.), pop (ABBA), dance rock (Pulp), electronica (Everything but the Girl, Chemical Brothers) vagy hip-hop (Dream Warriors) kollekciójából válogatott slágerek sokszínűsége olyan szabadon összeállított soundtrack, ami nem képes megragadni sem a regény hangulatát, sem pedig annak témáját. Így aztán az említett dalok nem csak akkor váltanak ki elidegenítő hatást, amikor dalszövegükkel szándékosan kontrasztot képeznek a leírt jelenettel (mint mikor Serge Gainsbourg és Jane Birkin duettje a *Je t'aime* szól egy bombatámadásos jelenetnél – 448.), de azzal is, hogy legtöbbször egyáltalán nem kötődnek a cselekményhez, és inkább egy MTV-válogatás véletlenszerűen kiragadott dalainak összességeként hatnak, amennyiben nem tudatosítjuk a már említett szöveg szintjén előforduló további kapcsolatrendszereket.

Sokkal lényegesebb viszont az, ahogy a *Glamoráma* puzzle-jének kirakhatatlanságában a hanggal való játék is szerepet játszik, vagyis ahogy hang és kép mindenfajta követhető minta nélkül össze- és szétkapcsolódik, minek köszönhetően nem különíthető el a külső és a belső hang. Több módon is megjelenik ez az elbeszélés során, leginkább a diegetikus és nondiegetikus tér közti határsértéssel (pl. amikor a diegézisen belül elhelyezkedő Victor hallja a külső hangot) vagy a belső és külső hang megkülönböztethetetlenségével (pl. az emlékekből visszahallott vagy hallucinatórikus hang elválaszthatatlansága a nondiegetikustól, mondjuk a *The Sunny Side of the Street* esetében). Egyik sem szokatlan megoldás film esetében, különböző cél elérésére alkalmazhatók, melyek közül a fikció tudatosítása csak az egyik.

A *Glamoráma* viszont nem csak ezeket a filmiparban alkalmazott technikákat mozgósítja, előfordul az is, hogy egyszerre válik jelöltté a diegézisen kívüli és belüli hang, miközben az olvasó mindkettőt „hallja", vagyis olyat él meg, amit egy filmnéző soha. Filmben ugyanis legfeljebb a vágásoknak vagy a hanghordozók ki- vagy bekapcsolásának köszönhetően tudatosítható egyik vagy másik jelenléte, külső vagy belső volta, egy időben viszont nem szólalnak meg legfeljebb néhány másodperc erejéig. „[A]z ABBA »S.O.S«-ének kezdő zongorafutama szól, majd végig ez a dal hallatszik a napja hátralevő részében is, jóllehet a walkmanben, amit hallgat, egy olyan kazetta van, amit Bruce állított össze neki – Rolling Stones-, Bettie Serveert-, DJ Shadow-, Prince-, Luscious Jackson-, Robert Miles-dalok meg Elvis Costellónak az a száma, amelyik mindkettejük számára fontos volt valamikor."[8]

A feszültséget az is növeli, hogy Victor, akinek a nézőpontjából „halljuk" a fentieket, ironikus módon ismét több ismerettel ren-

6 Sonia Baelo-Allué, "It's Really Me": Intermediality and Constructed Identities in *Glamorama = Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park.* ed. Mandel, Naomi, Continuum, London – New York, 2011, 89.

7 A varratmentesség több szempontból is értelmezhető a *Glamoráma* kapcsán. Nem csak arra mutat rá, hogy az objektív beállítás képtelen szubjektivizálódni, hanem magának az objektív beállításnak a hiányára és a tér-idő folyamatosság fenntartásának lehetetlenségére is.

8 Uo, 412. „the opening piano strains from ABBA's »S.O.S.« begin playing and the song continues over the rest of Tammy's day, even though on the Walkman she wears throughout the city is a tape Bruce made for her—songs by the Rolling Stones, Bettie Serveert, DJ Shadow, Prince, Luscious Jackson, Robert Miles, an Elvis Costello song that used to mean something to both of them." Uo, 234—235.

delkezik, mint az elvileg ugyanolyan szinten elhelyezkedő Tammy, aki a kazettát hallgatja.

Míg a könyv elején a filmes utalások csak homályosak, és igazából nincs jele annak, hogy az adott események leforgatott jelenetek lennének (ha Victor hallotta is a külső zenét, nem tudta beazonosítani a forrását), időközben fokozatosan megjelenik egy, majd még egy stáb, minek köszönhetően egyáltalán nem világos, ki forgat és mit (ha forgat egyáltalán). A valóságra, filmre, forgatókönyvre vagy a szerepjátszásra utaló mondatok a karakterek konverzációjában teljesen kiüresednek és értelmüket vesztik egy olyan közegben, ahol eldönthetetlen, milyen kontextusból szólalnak meg, és ahol az ezen mondatokat reflektáló válaszok sem képesek eligazítást nyújtani a „hol járunk?" megfejtéséhez. Mindezt az időről időre történő nézőpontok váltakoztatása is erősíti, melyre az egyik esetleges magyarázat, hogy tulajdonképp azt olvassuk, ami a történet szempontjából, nem pedig ami Victorral kapcsolatban fontos. Ha ez így van, a Johnson/Ward alakjával összefüggő korábbi kijelentésem (miszerint *A vonzás szabályai* után a *Glamorámá*ban megkapta a főszerepet) valóságértéke ugyanúgy a látszat függvényében értelmezhető csak, ahogy Ellis negyedik regényével kapcsolatosan minden más is.

A forgatókönyv, stáb, forgatás stb. hangsúlyozása mellett a kamera és az általa rögzített kép is szerepet kap a regény különböző pontjain. A kamerának mint a megfigyelő szemet helyettesítő tárgynak a jelenléte[9], melynek tudatosítása akár diegézisen kívül, akár belül történik, térösszekötő szereppel is bír, minek köszönhetően eltűnik mind a képet rögzítő apparátus, mind pedig az azt közvetítő képernyő (a kamerába tekintő személy mintha a róla készült felvételt szemlélő személyt nézné, a látás viszont csak ellenkező irányban működik – 549). Vagy épp ellenkezőleg: felcserélhetővé válik a kamera által rögzített táj és a képernyő kékje vagy fehérje, vagyis a kép megléte a kép hiányával („néha a furgon ablakain túl nincs más, csak sötétség, máskor meg valami sivatagot látni […] néha meg matt képernyő látszik, hol elektromos kép, hol vakító fehér"[10]). A hang után a képről is elmondható tehát, hogy nem nyújt eligazodási lehetőséget, hiszen a szöveg ott is kameramozgásra utal, ahol meglehet, nincs is. Ilyen például az a jelenet, mikor megtalálják Tammy holttestét a fürdőkádban és a helyszínt mintha a pásztázó kamera szemszögéből szemlélnék: „A figyelmünket annak a törött Amstel Light-os üvegnek is magára kell vonnia, amelyik a kád szélén van…"[11]

A különböző valóságokon és cselekményen kívül a karakterek is úgy vetítődnek egymásra, hogy az egyes rétegek szétválaszthatatlanok legyenek. Ezért aztán például Victor, Bobby, Jamie stb. említésekor arra a karakterre gondolunk, akit azon a néven ismerünk, de aki tulajdonképp bárki lehet. Az egyik oldalon ugyanis az indokolatlan személyiségjegy-váltások teszik követhetetlenné a szereplők mint önidentikus karakterek észlelését, a másikon pedig előfordul, hogy a valóság és fikció (vagy fikciók) közti határok összemosásával

9 A magyar változat itt eltér az eredetitől: míg a „mozdulatlanul meredő" (423.) kamera egyértelműen a szemet helyettesíti, az angol szövegben viszont „keretben tart" („holding us both in the frame" – 239.), vagyis eredeti funkcióját végzi mindenfajta helyettesítő funkció nélkül.

10 Uo, 597. „sometimes what's outside the windows of the van is just blackness, and other times it's a desert, […] and other times it's a matte screen, sometimes electric blue, sometimes blinding white. Uo, 341.

11 Ellis 2016, 534. „Our attention is also supposed to be drawn to the broken Amstel Light bottle that sits on the tub's edge…" Ellis 2000, 302.

egy-egy karakter részletes leírását néhány oldallal később az őt alakító színészé váltja fel, még nagyobb feszültséget teremtve a valóságnak vélt szint és a filmforgatás között. Emellett olyan szereplői háttértörténetekkel ismerkedünk meg, melyek teljesen irreleváns információkat tartalmaznak, ami nem csak a könyv lapjain tűnik ki, de filmes nyitóképnek is jellegtelenek (427).

A szereplők közti kapcsolatrendszerek következetlensége folyamatos változásokat eredményez a történetben, ami nem csak a forgatókönyvek pluralitásából adódik, hanem abból is, hogy a tartalmuk állandóan átíródik és egymásba csúsznak a különbözőnek vélt rétegek (457). Legtöbbször Victor az a szereplő, akinek nincs ismerete a változtatásokról, ha szerez is, az a véletlen műve csak, valaki hibájából kifolyólag, ami meglehetősen abszurd alaphelyzetet teremt egy filmforgatáshoz. Victor egy idő után tudatosítja is jelentéktelenségét, és passzív szemlélőként definiálja magát, amikor a nélküle forgatott jelenetek sokaságára, vagy az ottlét és ott nem lét közti különbség irrelevanciájára utal, és mikor a helyszín vagy a kommunikáció formájának, valóság és álom felcserélhetőségére, és ezzel együtt valójában a *Glamoráma* működésére mutat rá: „Akár telefonon is beszélhetnék valakivel. Akár egy látcsövön keresztül is nézhetném ezt az egészet. Akár álmodhatnám is. Valami fejbe kólint: *hát nem épp ez a lényeg*?"[12]

Mindemellett pont Ward figurája az, akinek sekélyes külsőségekre koncentráló énje néhány önreflexióval megpróbálja elmozdítani karakterábrázolását valamiféle látszólagos mélység megvillantásával, már amennyire hihetünk neki, és nem tartjuk ezt is csak póznak. „Igazán rémületes ez a parti, és mindenki szörnyeteg. És ez a parti tükör is." (537.) Mivel a mindenki csoportjába maga Victor is beletartozik, önmagát is szörnyetegnek titulálja, aki hirtelen szembesülni látszik azzal a felelősséggel, melyet mindeddig sikeresen elhárított. De, mint tudjuk, mindez teljességgel jelentéktelen, hiszen „[a]mi számít, az az akarat, mely előidézte […] a pusztítást, nem pedig a következménye, mert az csak dekoráció."[13] Vagy díszlet, ha úgy tetszik.

Időkezelés

A többnyire jelen időben elbeszélt, lineárisan folyó történetet csak helyenként szakítják meg előre- vagy hátrautalások, melyek nem is lennének annyira jelentősek, ha nem volna elsődleges szerepe a filmnek mint médiumnak a regényen belül. Ennek tükrében ugyanis a flashbackek (leginkább emlékképek) és flashforwardok (melyek köszönhetően Victor Ward leggyakrabban csak inkompetensnek és ismerethiányosnak ábrázolt figurája az omnipotens narrátor szerepébe kerül) főként filmes eszközöknek tekinthetők, az ezeken belül történő különböző személyű narráció váltakoztatása pedig megfeleltethető a nézőpontváltásnak/kameraállásnak, a *Nullánál is kevesebb*ől visszaköszönő múlt időben megírt emlékképek pedig a képen belül szövegszintjén

12 Uo, 533. He's just a voice. I might as well be talking on the phone with someone. I could be viewing this through a telescope. I might as well be dreaming this. Something hits me: *but isn't that the point?* Uo, 301.

13 Ellis 2016, 415. „It's really about the will to accomplish this destruction and not about the outcome, because that's just decoration." Ellis 2000, 236.

jelölt időváltásnak (pl. az évszám feltűntetésével) vagy a kép tulajdonságai megváltoztatásának (pl. színkódolással). A *Glamoráma* az időkezelés tekintetében sem választja szét a regény és film médiumának működését. A már említett múlt időben elbeszélt vagy a múltat szó szerint megnevezett emlékképek mellett (melyeknek a leírása vagy az ábrázolása sem regényben, sem pedig filmben nem jelent különösebb problémát), a szöveg szintjén megjelenő játék az idővel különféleképp működhet vagy épp nem működhet az egyes médiumokon belül. Előfordulhat tehát, hogy az időkezelés a leírt formában csak az egyik vagy a másik médium keretei közt értelmezhető, kölcsönösen kizárva egymást a játékból.

Az egyik legegyértelműbb filmes időkezelésre való utalás ott jelenik meg, amikor egy a 437. oldalon felvett nyitókép („…együtt leszünk mind a hatan, és »vidáman« megyünk a járdaszegélynél parkoló fekete Citroën felé, amelyik elvisz minket egy partira a Natachába”[14]) a 442. oldalon „képileg” teljesen, szöveg szintjén részlegesen megismétlődik („és kint a stáb háromszor felveszi, ahogy az ajtótól a fekete Citroënhez megyünk […] a Natachába”[15]

), miközben a köztes 4 oldalon egy másik forgatócsoport által felvett enteriőr-jelenetek leírását olvashatjuk. Ennek a megoldásnak a legnagyobb érdekessége az, hogy ami a regényen belül – mivel ugyanazon a narrációs szinten helyezkedik el – előre- és hátrautalásként értelmezhető, az a film esetében csak akkor váltja ki ugyanezt a hatást, ha egy (és nem két) filmben jelenik meg, ellenkező esetben a két jelenet külön-külön felvett, egymástól független alkotásban válik csak láthatóvá, vagyis felszámolódik közöttük mindenféle kapcsolat és utalásrendszer. Ez pedig nem az egyetlen olyan filmes megoldás a *Glamorámá*n belül, ami paradox módon kizárólag a regényben működhet, filmben viszont nem.

Ezzel ellentétben a kifejezetten csak a vizuális médiummal (ezen belül is a mozgóképpel) kapcsolatban értelmezhető áttűnés használatával a könyv utolsó előtti fejezetének múlt időben elbeszélt emlékképe cserélődik le egy jelen idejű Victor-képre. A floridai flashback alatt felcsendülő Sinead O’ Connor dal összeköti a két idősíkot, keretet adva a jelenetnek: „És miközben a »The Last Day of Our Acquaintance« utolsó versszaka dübörgött, elhalványultam, és az alakom átúszott évekkel későbbi önmagamba, ahogy ülök egy milánói szálloda bárjában, és egy festményt bámulok.”[16] A filmes megoldás mellett nem elhanyagolandó az sem, ahogy Chloe Victorhoz intézett, flashbackben elhangzó mondatai („Akarod tudni, hogy végződik ez az egész? […] Vedd meg a jogokat”)[17], valamint a narrátor és a filmzene azonos szinten való elhelyezkedése ráerősítenek annak a lehetőségére, hogy a *Glamoráma* egésze nem más, mint egy film, mely egy produkció létrehozása körüli összes fázist internalizál és a diegézis és a kép részévé tesz, ahol külső és belső nézőpontok váltakoznak. Vagyis Victor akár a néző pozíciójából is megszólalhat, aki a róla készült portréfilmet nézi, mint a filmjogok tulajdonosa, miközben körülveszi a pattogatott kukorica illata[18] és „szemerkélni kezd a konfettieső”.[19]

14 „the six of us walking “gaily” to a black Citroën waiting at the curb that will take us to a party at Natacha.” Ellis 2000, 270.

15 „…and outside the film crew shoots us three times walking from the front door to the black Citroën, the six of us laughing […] to Natacha.” Uo, 274.

16 Ellis 2016, 655. „And as the final crashing verse of »The Last Day of Our Acquaintance« boomed out, I faded away and my image overlapped and dissolved into an image of myself years later sitting in a hotel bar in Milan where I was staring at a mural. Uo, 410.

17 Uo. You want to know how this all ends? [...] Buy the rights. Uo.

18 Az 583. oldalon a pattogatottkukorica-illat említése egyenes utalás a mozira mint helyszínre.

19 Uo. 509. I’m walking away as it starts raining confetti. Uo, 287.

Álomjáték: a Westworld és a Glamoráma

„These violent delights have violent ends."[20]

Ahogy a *Glamorámá*ban a regény és a film médiumai között mozgunk, úgy az HBO sorozatában a film és az RPG (Role Playing Game – szerepjáték) az, ami összemosódik, és végig szétválaszthatatlan marad, miközben magunk is játékossá válunk.

A *Westworld* úgy vezet be minket sokat keresett labirintusának közepébe, hogy az utolsó pillanatig csak bolyongjunk az alkotásban, ahogy a park lakói is teszik Sweetwaterben. Tulajdonképpen teljes mértékben házigazdákká válunk nézői identitásunkban: azt látjuk, amit az alkotók láttatnak velünk, azt értjük, aminek értéséhez kulcsot kaptunk, miközben azt az információt várjuk, amit már vagy megkaptunk, vagy amire nem létéből adódóan hiába is várunk. Időközben viszont egyértelművé válik, hogy házigazdának lenni korántsem a legrosszabb pozíció. Welcome to Westworld.

Michael Crichton 1973-as vidámparkjának 2016-os újratervezése nem csak technikailag fejlesztette tovább Westworld-öt, hanem igazi mélységet is adott neki. Bár Jonathan Nolan és Lisa Joy közös projektje meglepő módon nem aratott osztatlan kritikai sikert, mégis kulcsfontosságú alkotásnak tekinthető, és nem csupán a kirakósszerű művek csoportjában. Bár önmaga is megérdemelne egy teljes fejezetet, jelen esetben főképp a *Glamorámá*val kapcsolatos párhuzamok tekintetében közelítem meg a sorozatot.

A tökéletesség látszatát keltő zárt világok közelijének megmutatásával válik egyértelművé az instabil önidentitások megkérdőjelezhetősége, a szemfényvesztés határai és a kiiktathatatlan működési hibák repetitív szerepgyengítő hatásköre. A *Glamoráma* és a *Westworld* kétségkívül sok hasonlóságot mutat, többek között a paranoia folyamatos jelenlétével, a bezártság érzésének nyomatékosításával és a tematizált világból való kijuthatatlansággal, ami leginkább abból adódik, hogy nincs ismert alternatíva (ha van is, gyakorlatilag láthatatlan és nem tűnik valósabbnak, mint a láttatott), ahova ki lehetne menekülni. A *Westworld* esetében a tervezői szint csak térbeli kiterjesztése a lakóparknak, csakúgy, ahogy a *Glamoráma* valóságszintjei is egymás mellé (és nem egymás fölé) rendeltek. Mindkét esetben adott egy világ, ami első látásra gyönyörűnek és hibátlannak látszik, belülről viszont alapvető programozási hibák rombolják. Ahogy elveszik a terrorista robbantások áldozatainak jelentősége, és magától értetődőnek titulálódik az erőszak, úgy Sweetwater lakóinak ciklikusan ismétlődő legyilkolása is a priori evidensnek tekinthető a játékosok nézőpontjából, mindaddig, amíg a játék alkotója meg nem változtatja a szabályokat. Pontosan a halhatatlan teremtő énképe az, mely ugyanúgy limitálja a vendégeket, ahogy a házigazdákat a programjuk, így képtelenek felismerni, hogy a parkon belül eredetétől függetlenül mindenki egyforma szereplője egy jól megtervezett játéknak, ahol az emberek is csak viselkedési

20 „Ezek az erőszakos élvezetek erőszakos véget érnek." A *Westworld* szlogenszerű, visszatérő mondata – mely kiterjeszthető a *Glamorámá*ra is – nem csak előre vetíti a végkifejletet, de utal a park működéi szabályainak fenntarthatatlanságára, vagyis arra, hogy minden tett következménnyel jár, minden akció ellenreakciót vált ki, bárki is legyen az elszenvedője.

mintákat követnek, tehát igazából nincs különbség vendég és házigazda között. Vagyis ahogy már Kittler is jelezte a *Gramofon – film – írógép* bevezetésében: „hogy a szimbolikust a gép világának nevezik, elveszi az úgynevezett Ember ábrándját, hogy a »tudat« nevezetű »tulajdonság« által más és több, mint számológép. Hiszen mindkettő, az emberek és komputerek egyaránt »kiszolgáltatottak a jelölő felhívásainak«, ami annyit tesz, hogy mindkettő program szerint működik."[21]

A Westworld világának harmincöt éves története alatt megalkotott újabb és újabb narratívák úgy rakódnak egymásra a limitált térben, hogy gyakorlatilag szétválaszthatatlanokká válnak. A tegnap, ma, holnap fogalmak pedig egészen addig használhatatlanok, amíg egy adott narratíván belül minden szereplő ugyanazt a napot éli újra és újra, hacsak egy kintről történő változtatásnak köszönhetően el nem kanyarodik tőle. Innentől kezdve használhatóvá válik az idő fogalma, csak jelentése veszik el teljesen a parkban, a *Westworld* alkotói ugyanis nem egyszerűen a linearitást bontják meg, hanem annak látszatát keltik, így minden idővel kapcsolatos fogalom (most, múlt, emlék) használata értelmetlenné válik a nagy átverés lelepleződéséig. Mindaddig viszont az emlékezés által vizualizált jelenetek sorakoznak egymás mellé, sötétben tartva nézőt és házigazdát egyaránt, és azt a látszatot keltik, hogy bár a követendő út mindenki számára adott, a különböző döntések viszont más-más helyzetet eredményeznek az adott úton belül, alternatív valóságokat hozva létre. A magasabb cél, a narratíva vezérfonala a labirintus középpontjának, vagyis a játék mélyebb szintjének keresése giccsmentesen és precízen követi végig az emberi természet és a tudatos viselkedés megnyilvánulásait. Bizonyára nem véletlen, hogy a keresett labirintus középpontjában pont egy emberalak formálódik meg, a választási lehetőségek pedig azok, amik az utazókat a labirintus közepe felé viszik, vagy épp ellenkezőleg, eltávolítják tőle.

A helyesen értelmezett jelek mind Ellis, mind pedig Nolan és Joy művének esetében is egy kioktató jellegtől mentes társadalomkritikához vezetnek, ahol az alkotói kreativitás a klasszikus működési formák felborításával zárja el a kijutási útvonalat, hogy mint minden történet, hazugságaival mondja el a mélyebb igazságot.[22]

21 Friedrich Kittler, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, ford. Tóth-Czifra Júlia, Prae, 2014/4., 92.

22 „Lies that told a deeper truth." Robert Ford, a Westworld alkotójának szavai a 10. rész grand finéléja előtt hangzanak el briliáns monológjában, a történetek sorsdöntő tulajdonságáról, ami jelen esetben szó szerint értelmezhető.