

Az irodalmi esemény interkulturális próbája

Bret Easton Ellis és Esterházy Péter¹

1 A dolgozat eredetileg a *Western Canon through Eastern Authors* című, megjelenés alatt álló angol nyelvű tanulmánykötetbe készült.

2 Lásd az önálló monográfiákat: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996; SELLYEM Zsuzsa, *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*, Koinonia, Kolozsvár, 2004; BALASSA Péter, *Segédligék. Esterházy Péter prózájáról*, Balassi, Budapest, 2005; SZABÓ Gábor, „...Te, ez iszkol.” *Esterházy Péter Bevezetés a szépirodalomba című műve nyomán*, Magvető, Budapest, 2005; PALKÓ Gábor, *Esterházy-kontextusok. Közelítések Esterházy Péter prózájához*, Ráció, Budapest, 2007; valamint a többszerzős tanulmánygyűjteményeket: BALASSA Péter (szerk.), *Dyptichon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986–88*, Magvető, Budapest, 1988, 7–134; BÖHM Gábor (szerk.), *Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és javított kiadás című műveiről*, Kijárat, Budapest, 2003.

3 Vö. Sonja BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction: Writing Between High and Low Culture*, Continuum, London – New York, 2011, 13–21.

4 A kánonok értékelő és értékteremtő aspektusának vizsgálatához lásd pl. Frank KERMODE, *An Appetite for Poetry*, Harvard UP, Cambridge, 1989, 1–46; Charles ALTIERI, *An Idea and Ideal of Literary Canon = Uő, Canons and Consequences*, North-Western UP, Evanston, 1990, 21–47; az értelemgondozás intézményeihez Aleida és Jan ASSMANN, *Kanon und Zensur = Uők (Hrsg.), Kanon und Zensur*, Fink, München, 1987, 7–27. Jelentés-, illetve kritériumkánon, továbbá az alternatív kánonok és az aktív kánon értelmezéstörténetéhez magyar nyelven lásd HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003.

5 Lásd például BAELO-ALLUÉ, *I. m.*; Georgina COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the*

Kezdjük a címben szereplő két alkotó karakterével. Látszólag mi sem áll távolabb egymástól írói magatartást, habitust, az irodalmi-kulturális nyilvánossághoz való viszonyt tekintve, mint a számos nemzetközi díjban részesült, elsősorban a magyarországi posztmodern próza egyik legjelentősebb figurájának tartott Esterházy Péter, valamint a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztivál 2008-ban nagydíjjal kitüntetett, Magyarországon is ismert amerikai sztárszerző, Bret Easton Ellis. Előbbi hazájában és Európa-szerte méltatott író, aki az úgynevezett elit irodalom, a magyar irodalomtörténeti munkák és teoretikus szakszövegek állandó alapját képezi műveivel, és akinek eddigi munkásságáról több alapos monográfia és tanulmánygyűjtemény látott már napvilágot.² Utóbbi épp a szerző alakjának celebritássá formálása,³ továbbá a magas- és populáris kultúrára történő – igencsak összetett – reflexiók horizontjának tágítása okán egyszerre képes az elitkánonok számára érdemleges lenni, és a szélesebb olvasói rétegek érdeklődésére is számot tartani.⁴ Kétségtelen, hogy Ellis eddigi pályájához hozzátartoznak az irodalmi nyilvánosságon túl is nagy visszhangot kiváltó események, ezek mellett viszont az is tény, hogy a kortárs világirodalmi egyetemi kurzusok kínálatában rendre fölbukkanó regényeiről a 2010-es évektől kezdődően több, irodalomtörténeti távlatú tudományos könyv jelent meg.⁵ Az alábbiakban a két szerző egy-egy jelentős munkáját – Esterházy Magyarországon 2001-ben megjelent monumentális opusát, a *Harmonia caelestist*, illetve Ellis 2005-ös regényét, a *Holdparkot (Lunar Park)* – vetjük össze három szempont alapján: 1. miként viszonyul a

két mű a nyelv által teremtett epikus világ és narratíva mibenlétéhez; 2. hogyan és miért lesznek a szövegekben kitüntetett jelentőségűek az apa-figurák; 3. mi a szerepe az irodalmi-politikai nyilvánosságnak a szóban forgó művek recepciójában. Utóbbi során kitérünk Ellis eddig utolsó művére, a *Királyi hálószobákra* (*Imperial Bedrooms*, 2010), valamint Esterháznak a *Harmonia caelestis* követő, annak mellékleteként funkcionáló könyvére, a *Javított kiadásra* (2002) is, bízva abban, hogy az egymástól látszólag távol álló szerzők összevetése gazdagíthatja a művek értelmezéstörténetét.

Nyelv, epika, narratíva

Ellis ötödik regénye, a *Holdpark* az 1991-es *Amerikai Psycho* és az 1998-as *Glamoráma* zajos és nem minden botránytól mentes megjelenését követően 2005-ben látott napvilágot,⁶ s látszólag olyan epikus világot alkot, amely autofikcióként a saját élettörténet megkonstruálásában látszik érdekeltnek. A protagonista-narrátor neve megegyezik a könyv borítóján szereplő valóságos szerzővel, az első fejezet pedig öt citátummal, az addig megjelent Ellis-korpusz darabjainak kezdőmondataival nyit. A *Holdpark* első fejezetének (a *kezdetek*) első mondata („Piszok jól utánzod magad” – 9. és 60.),⁷ miközben lokálisan valóban kezdőmondat, citátum-jellegéből következően csupán ismétlés, egy már létező szöveg replikátuma, vagyis semmiképpen nem maga az eredet(i). Úgy kezdődik vele a regény, hogy a regény – amelyből idézik – már korábban elkezdődött. A fejezet címében található többes szám („the beginnings”) nemcsak arra utalhat, hogy a kvázi-életrajzi narrátor beemeli a korábbi Ellis-művek felütéseit, de arra is, hogy a *Holdpark* legalább kétszer kezdődik el. Az első fejezet olvasható úgy, mint amely a *Holdpark* megírásához vezető utat beszéli el, s a második fejezet valóban a kezdőmondatral nyit, azt a hatást keltve, hogy most jutottunk vissza az origóhoz – így hozva létre az önmagát tartalmazó regény fikcióját. Míg a mondat a második fejezetben a fiktív realitás szférájához tartozik (a feleség megnyilatkozása), addig az elsőben a hozzá fűzött kvázi-szerzői magyarázat hangsúlyozottan irodalmi igénytelenséggel megformált, írott szöveggé értelmezi. Ráadásul a mondat mindkét esetben olyan kontextusba illeszkedik, amely eredeti-hasonmás-másolat-szerep (Ellis műveiből jól ismert) összefüggésrendszerét érinti. Ez a játék egyrészt megkettőzi a fikciós horizontot, másrészt poétikai funkciót biztosít azoknak a textuális komponenseknek, amelyek realitás-effektusokat hoznak létre. (Mindezt erősítette a regény megjelenésekor nyilvánossá vált új szerzői honlap, amely osztott képernyőn mutatta be a két Ellist: egyik oldalon a valóságos figura, a másikon a kitalált alakmás családi adatai voltak olvashatók.) A *Holdpark* egyik fontos tétje tehát az irodalom nyelvi-epikai valóságának el- és leleplezése, amennyiben az azt létesítő poétikai-retorikai konstrukció fönntartja a tételezett szerzői pályakép hitelességét a valóság-effektusok révén. Ugyanakkor autofikcióként és autográfiként az önmagát megalkotó szerző alakja bontakozik ki, aki ön-írásával a való-

Contemporary, Palgrave Macmillan, New York, 2011; Naomi MANDEL (ed.), *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, Continuum, London – New York, 2011; illetve FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Palimpszeszt–Prae.hu, Budapest, 2012.

6 A főszövegben a következő kiadásra hivatkozunk: Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005.

7 „You do an awfully good impression of yourself”, ELLIS, *Lunar Park*, Vintage Books, New York, 2006, 3. és 41.



8 „But I was just being »rambunctious.« I was just being a »prankster.« I was just being »Bret.«” (24.)

9 „The title *Lunar Park* is not intended as a take on Luna Park (as it mistakenly appeared on the initial Knopf contracts). The title means something only to my son. These are the last two words of this book, and by then, I hope they will be self-explanatory to the reader as well. Regardless of how horrible the events described here might seem, there’s one thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true. The thing that haunted me the most? Since no one knew what was happening in that house, no one was scared for us. And now it’s time to go back into the past.” (40.)

ságos Bret Easton Ellis korábbi műveit játékba hozva éppen új regényt hoz létre. Vagyis a mű keletkezése lényegében intertextuális műveletek eredményeként mutatkozik meg, átjárható epikus világokat, Ellis korábbi regényeit is megidézve. Továbbá ironikusan és pikáns humort sem mellőzve szereplővé lesz az irodalmi nyilvánosságban gyakorta negatív figuraként megjelenő szerző és annak komikusan bemutatott karrierje. Miként azonban az Ellis-citátumok a *Holdpark* elején fiktív világok nyelvi ismétlődéseként íródnak be az új regénybe, úgy a szöveg által kifigurázott irodalmi nyilvánosságban meglehetősen esetlen alakként színre lépő szerző csupán az önmagát jelölő betűsorral és annak konnotációival lehet azonos: „Pedig én csak »izgága« voltam. »Vicces fiú.« Én csak »Bret« voltam.”⁸ (38.)

Ellis *Holdpark*ja tehát az önmeghatározás és az identitás kérdéseit a fikció, az autofikció és a szövegköziség, tágabban a nyelv alkotóerejének tétjévé avatja. Ha az olvasó az élettörténet felől közelít a műhöz, annak csupán fölnagyított, torzított, kifigurázott és különböző textuális játékok által formált verziójával találkozhat. Ezek a szövegműveletek a valóságéffektusok révén ugyan fönntartják egy referenciális világ és egy kisiklásaival együtt is lineárisan elbeszélhető pályakép illúzióját, ugyanakkor a fölvonultatott reáliák a „Bret Easton Ellis” jelölő által összefogott jelentések viszonylagossá válását eredményezik a név beírása pillanatában történő megkettőződéssel. A regény egyfelől tehát a szerzői névhez tartozó korpusz darabjaiból kiindulva egyszerre növeli meg és ironizálja a branddé vált figura és művei hatástörténeti jelentőségét. Másfelől számos szöveges és médiumközi utalással egyfajta *archívumává* is válik az Ellis-diskurzus, valamint az elbeszélő próza hagyományában föllelhető egyes műfajoknak (napló, önéletrajz, memoár, rémtörténet, család-, fejlődés- és művészregény). A *Holdpark* tehát fikció és valóság, történet és elbeszélés, nyilvános és magánszféra színrevitelének dichotómiáit teszi összetetten elgondolhatóvá. A könyv fejezeteinek időperspektívája is szembeállítással él. A többihez képest valamivel hosszabb első fejezet ugyanis retrospektív modalitással bír nem csupán a karrierkép tekintetében, de a rá következő elbeszélést illetően is:

A cím, a *Holdpark* nem a „lunapark” sajátos változata (még ha az eredeti Knopf-szerződésben tévesen Luna Park szerepelt is). A „holdpark” szó csak a fiának jelent valamit. Ez a könyv utolsó szava, és addigra, remélem, az olvasó számára is egészen világos lesz a jelentése.

Függetlenül attól, hogy az itt leírt események mennyire borzalmasnak tűnnek, egy dolgot nem szabad elfelejteniük, miközben a kezükben tartják ezt a könyvet: mindez valóban megtörtént, minden egyes szó igaz benne.

Hogy mi az, ami a leginkább nyugtalanított? Mivel senki sem tudta, mi történik abban a házban, senki sem aggódott értünk.

És most ideje visszamenni a múltba.⁹ (60.)

A *kezdeteket* lezáró, múltba invitáló passzust követő autográfia képezi a nyitó fejezet intenciója szerinti elbeszélést, azaz magát a *Holdpark*

címet viselő regényt, amely a borítón szereplő szókapcsolatot többször – deklaráltan a szöveg utolsó szavaiként is – beírja a mű szövegébe. Ily módon a látszólag azonos hierarchikus rendbe tömörülő fejezetek közül az első és az azt követők közt egyfajta cezúra, határvonal húzódik, amely a retrospektív narratív modalitást szintén megkettőzi. A citátumok által kijelölt, továbbá a nyilvánosság szöveges és képi diskurzusában forgalmazott szerzői figura („Bret”) komikus-ironikus színrevitelét maga az előzményekből összeálló családtörténet követi. A családtörténet protagonista-narrátora jóllehet egy hiteles és az *önéletírói paktum* értelmében igaz történetet ígér olvasójának, azonban nyelvi-textuális emlékként maga is poétikailag megalkotott fiktív-konstruált szövegelemmé válik.

Ellis, aki az említett módon egyszerre textualizálja és intertextualizálja saját és – a *Holdpark* tanúsága szerint – családja, elsősorban az apjához fűződő viszonya történetét, e poétikai sajátságok alapján párhuzamba állítható az első látásra távoli kontextusokat használó Esterházyval. A *Harmonia caelestis* az Ellisénél explicitebb módon osztható két részre: az első könyv a *Számozott mondatok az Esterházy család életéből* címet viseli, és valóban számozott mondatokból, bekezdésekből épül föl; a második címe *Egy Esterházy család vallomásai*, amely a vallomások beszéd ígéretével (és igazának lehetőségével) jelöli egy Esterházy-család történetét. Azaz előbb az Esterházy-család szókapcsolat előtt szereplő határozott, utóbb pedig a határozatlan névelő alakítja az olvasás kezdetekor a családtörténethez való olvasói viszonyt. A számozott szövegegységek a regény első felében a nagy elbeszélések végét igazolva írónak és rendeződnek egymás mellé. A magyar történelem rég- és közelmúltbeli darabjai részben az Esterházy családnév széthangzó használata által szóródnak szét a könyv lapjain a legkülönbözőbb műfaji regisztereket és beszédmódokat mozgósítva (anekdota, emlékirat, leltár, tréfa).¹⁰ Ezek az elkülönülő egységek gyakran a legkülönbözőbb szövegekből vett, alakított és összetársított kölcsönzések, olykor egy-egy szó erejéig, máskor oldalakon keresztül tartó jelöletlen idézet formájában. Esterházy regénye számos – és ily módon *számozott* mennyiségű, de a végtelenbe tartó és ennél fogva különböző identitásokat magukban foglaló – apafigurát („édesapám”) jelenít meg a történelem egymástól távol eső pont-

10 Ezt a regény angol nyelvű recepciója is rögzíti, és „Esterházy posztmodern világának” nevezi, lásd például Neil BERMEL, *'Celestial Harmonies': Fathers and Sons*, *The New York Times*, 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/30/books/review/30BERMELL.html>; Julian EVANS, *Genealogy of endless digression*, *The Guardian*, 2004, <http://www.theguardian.com/books/2004/jun/12/featuresreviews.guardianreview20>. Másutt úgy emlegetik a művet, mint „a posztmodern regény kvintesszenciális példája”, Carey HARRISON, *Family first, history second*, *SF Gate*, 2004, <http://www.sfgate.com/books/article/Family-first-history-second-2809354.php> Ebben a „posztmodern világban” azért nem stabilizálható semminek a helye, mert a kelet-európai történelem valóságára hasonlít: „Valószínűleg számos olyan olvasója van Esterházy-nak, aki a posztmodern istencsapásként is említhető *Kis Magyar Pornográfia* vagy *Egy nő* után abban reménykedett, hogy a szerző felhagy az én mondom, én mondom, én mondom típusú önreflexív gyakorlatával, és ír egy hagyományos, egyenes vonalvezetésű regényt. Azonban a közép-európai lét nem lineáris már egy évszázad óta – az élet a történelmet csupán fragmentumokban közvetíti a polgárok számára-, és Esterházy prózája erre reflektál.” EVANS, *Genealogy of endless digression*. Ezzel egyébként egybevágh Esterházy egy interjúban tett önrelelemző kijelentése: „Ahogy egyre jobban elmélyedtem a családom történetében, rájöttem, hogy rengetek, gyakorlatilag végtelen számú kiváló sztori van, ami azt is jelentette, hogy a család tehetős, nagyon tehetős volt. Azonban képtelen voltam mindezt egyes vonalú elbeszélés formájában megmutatni, nem beszélve arról, hogy nem a család – amennyire csak lehetséges – hiteles történetének megírása motivált, sokkal inkább valami egyetemeset igyekeztem mondani a család történetén keresztül. Röviden, volt egy rakás történetem. Ezeket megpróbáltam tematikusan osztályozni: nappali és éjszakai történetek, olyanok, amelyekben valakit megcsókolnak vagy amelyben esik. De mitévő legyek egy történettel, amelyben valakit megcsókolnak az esőben, majd ennek következményeképp hirtelen meghal? Nem találtam életképes koreográfiát a dolognak, képtelen voltam a történeteket rendbe helyezni, mert ez a rend nem létezett bennem. Így hát a számozásra hagytam.” Garth Risk HALLBERG, *The Millions Interview: Péter Esterházy*, *The Millions*,

2010, <http://www.themillions.com/2010/03/the-millions-interview-peter-esterhazy.html>

Vö. továbbá Esterházy gondolatmenetével *A szavak csodálatos életéből* című előadásból: „Nincs történet? Nincs íve az elbeszéléseinknek? Hát mért nem tetszik olyan életet élni, amelynek íve van? Rajzolom. A-tól B-ig, és halad és rendben és lineárisan. És mért tetszik események helyett események valószínűségével dolgozni, és mért tetszik össze-vissza beszélni a fényről, hol azt állítván és bizonyítván, hogy az hullám természetű, hol meg azt, hogy részecske, és mért tetszik sunnyogni, ha valaki egyszerre szeretné tudni egy elemi részecske helyét és sebességét, és mért tetszik faksznizni az idővel is annyit, relatíve sokat? / Mért tetszik pszichoanalitikushoz járni, vagyis mért tetszik lábjegyzetelni a saját életét, mért tetszik álldigállni a saját élete mellett, mért nem tetszik átélni, mért csak reflektálni, reflektálni? Mért nem tetszik elfeledkezni az életről, épp azáltal, hogy élni tetszik?” ESTERHÁZY Péter, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 44.

11 „A *Harmonia caelestis* szemléleti magatartásának az ironia retorikája felel meg. Poétikájából kiiktatja az ábrázolás, leírás, példázás műveleteit és lehetetlenné teszi a struktúra epikus szerveződését. A regény e helyett reprezentációk gazdag rendszerét kínálja fel, referenciális illúziókat kelt, amiket megvillantásukkal együtt szét-szerel, ellenpontoz, megsemmisít.” THOMKA Beáta, *A történelem mint tapasztalat, regény és retorika* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 62.

12 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történelem elképzelt hitele* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 103–116, 112, 113.

13 „When you're working with sentences, you're in need of sentences. Sentences can come from a variety of places – some I overheard on the street, others were whispered in my ear, still others I read; you'll even find some that I made up by myself. These have a different status only at first glance. A sentence never stands in isolation; it is always intertextual. If I write down a yes, that is always just a

jain (a barokktól a monarchikus időszakon át egészen a közelmúltig). Ennek a textuális munkának a legfőbb olvasási alakzata az ironia.¹¹ A regényszöveg ily módon az olvasástapasztalatban is radikális változásokat eredményezhet. „A jelöletlen idézés, pontosabban »eredeti« és »kölcsonzott« szöveg megkülönböztetésének kitörlése is okozza, hogy képtelenség megállapítani, mikor is veendő »komolyan« valamely kijelentés. [...] Az idézés átvitt értelemmel ruhazza föl a megnyilatkozást, nyitottá teszi a jelentést. Eltávolít, és meghatározatlanságot eredményez.”¹² A kötet külföldi kiadásai azonban a szerzői jogok figyelembe vétele okán tartalmazznak egy bibliográfiát, amely a máshonnan átemelt – elsősorban az adott nyelven is olvasható – passzusok lelőhelyét adja meg. Továbbá a *Harmonia caelestis*hez készült egy szerzői utószó is, amely a vendégzsövegek nyelvi-epikai természetéről elmélkedve a következőket állítja:

Amikor az ember mondatokkal dolgozik, mondatokra van szüksége. Mondatok számos helyről érkehetnek – némelyiket az utcán hallottam, másokat a fülemből sűg-ták, megint másokat pedig olvastam; még olyat is találni, amelyet én találtam ki. Ezek csak első ránézésre különböznek. Egy mondat sohasem önmagában, elszigetelten áll, hanem mindig intertextuális. Ha leírom azt a szót, hogy igen, akkor az mindig egy kicsit Joyce *Ulysses*ének zárószava is. Ezek a kölcsönvett szavak nem azért szövődnek a szövegembe, mert az egyébként hiányos volna, hanem azért, hogy rámutassanak, az irodalom közös emberi tapasztalatunk kommentárja.¹³

Esterházy eszerint amellet érvel, hogy az irodalmi szöveg eleve intertextuális – egy szót mindig egy másik szó előz meg –, ami bonyolultabb viszonyt tételez irodalmi hagyomány és mű, valamint szöveg és olvasó közt, mint művészet és valóság kapcsolatának feszültsége. Bret Easton Ellis prózája, miként Esterházyé is, olvasható az öntematizáció, a szövegeköziség, a párhuzamos életrajzok és az apa-figurák konstitutív szerepe felől. Mindkét szerző műve arról tesz tanúbizonyságot, hogy az emlékezet olyan tárolórendszer és közvetítőeszköz, amelynek színrevitelében az irodalmi-kulturális emlékezet, illetve a nyelv *matériája* működik közre. Méghozzá egyszerre korlátozó módon – mert a nyelv sem univerzális médium –, valamint lezárhatatlan értelemlehetőségekkel telített nyelvi világot alkotva. A filológia, az irodalomértelmezés feladata, hogy a két, látszólag távoli szövegvilágot – Ellisét és Esterházyét – egymást megvilágító helyzetbe hozza. E feladatnak része kell legyen ama kontextusnak a

föltárása is, amely a szövegek és értelemléhetőségek kulturális nyilvánosságban történő megjelenésének és megjeleníthetőségének potenciáljáról, továbbá ezeknek a különböző közvetítő közegektől való függéséről igyekszik érdemít állítani.

Esterházy *Harmonia caelestise* egyfelől tehát hasonlóképp a szövegek intertextuális összjátéka által részesíti esztétikai tapasztalatban az olvasót, miként Ellis *Holdparkja* is ezt teszi a nyitó fejezetében; másfelől olyan retrospektív horizontot hoz létre, amely az első részben a nagy múltú nemesi család történetét a magyar történelemben szét-szórva és fikcióvá téve jeleníti meg, majd a második részben a félmúlt emlékezetében hagyományosabb elbeszélés formájában *valamiként* újraalkotja. Így lehetséges, hogy a számozott mondatokból álló első rész többségében vendégszövegekből építkezik, illetve azok által szövéődik „édesapám” és „édesapám fiának” számos története. A hagyományosabb történetészövésű (memoár-, illetve naplószerű), de szövegkölcsönzésekkel szintén bátran élő második rész viszonylagosítja az Esterházy-család referencializálhatóságát az egy Esterházy-család ekképp sohasem identikusan azonosítható és rögzíthető történetén keresztül. Innen nézve Esterházy prózája a *linguistic turn* horizontjában válik értelmezhetővé.¹⁴ Az Esterházy-mű alighanem ebből a szempontból jelentette a legnagyobb kihívást értelmezői számára:

A *Harmonia* mindkét részében működésbe lépnek a család- és önéletrajzi regény kontextusai, vagyis a generációk sorának, illetve a saját élet történetének a realitás illúzióját felkeltő közvetítése, de azok műfaji eljárásrendje, szövegképző eljárásai eltérő módon és mértékben destabilizálódnak. Nem meglepő, hogy az *Első könyv* hozza jobban zavarba az olvasót, amennyiben a poétikai (narratív és diszkurzív) alakítás itt radikálisabban bizonytalanítja el a család- és (ön)életrajzi (vagy egyáltalán a) regény felkínált olvasási alakzatát. A „számozott mondatok” szöveg-együttese megfosztja az olvasót a narratív identitás és az összefüggő történet megalkothatóságának lehetőségétől, mert nemcsak a szerző és a szereplő-elbeszélő azonosíthatóságát akadályozza meg, hanem ellehetetleníti a beszélő identifikálhatóságát is.¹⁵

Ellis regénye, miként említettük, az autobiográfiai paktum megkötésével igyekszik szavatolni a fikció igazáért („all of it really happened, every word is true”), míg Esterházy művének második része, amely épp a vallomásosság által nyerné el igazának kritériumait, „gyanakvó és játékos költői hagyományhoz folyamodik [...], és az általános hangvétel megváltoztatásával belsővé, személyessé teszi az emlékezés módját”.¹⁶ Az *Egy Esterházy család vallomásai* címmel jelölt rész azonban már a mottóval figyelmezteti olvasóját: „É regényes életrajz szereplői költött alakok: csak e könyv oldalain van illetőségük és személyiségük, a valóságban nem élnek és nem is éltek soha.” (345.) Eközben az első rész első mondata a következőképp hangzik: „Kutya nehéz úgy hazudni, hogy az ember nem ösmeri az igazságot.” (9.) Elmondható tehát, hogy az a fajta posztmodern prózafordulat, amelyet a magyar irodalomtörténet-írás többek között Esterházy '70-es és '80-

bit the last word of Joyce's *Ulysses* as well. These borrowed words are interwoven into this text not for lack of my own but to show that literature is a commentary on our shared human experience.” Péter ESTERHÁZY, *Celestial Harmonies*, translated by Judit SOLLOSZY, Harper Perennial, 2005, 843.

14 Vö. Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának előfőltevéseivel. („A modernséget lezáró »linguistic turn« horizontjában az aktuális szöveget tehát nem a valóság – s intencionális értelemben még csak nem is az autonóm szerzői kompetencia – előzi meg, hanem más szövegek”, KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, 57.)

15 SZIRÁK Péter, *Nyelv által lesz = BÖHM (szerk.), Másodfokon*, 135–148, 137.

16 BALASSA Péter, *Apádnak rendületlenül? = BÖHM (szerk.), Másodfokon*, 33–60, 35.

17 Mindenekelőtt – szimbolikusan – az 1986-os dátummal jelölve, amikor megjelent Esterházy és Nádas Péter egyaránt nagyszabású opusa, a *Bevezetés a szépirodalomba* és az *Emlékiratok könyve*. Adalék, hogy Ellis első, minimalistának tartott regénye, a *Nullánál is kevesebb* (*Less Than Zero*) egy évvel korábban, 1985-ben látott napvilágot, és ekkoriban az úgynevezett lifestyle-fictionben az USA-ban egyes kritikások már a realizmus visszatérését ünnepelték a posztmodernnel szemben. A realizmus vs. posztmodern etikai horizontjához az előbbi ideologikusan igénylő nézőpontból lásd Gardner eredetileg 1978-ban publikált könyvét: John GARDNER, *On Moral Fiction*, Basic Books, New York, 2000. A magyar prózafordulat értelmezhetőségéhez lásd KELEMEN Pál – PALKÓ Gábor (szerk.), *Prózafordulat, Kijárat*, Budapest, 2007.

18 A kortárs magyar prózából apa-regényként olvasható többek közt Bodor Ádám *Apám könyve*, Dragomán György *A fehér király*, Egressy Zoltán *Szagatott vonal*, Györe Balázs *Halottak apja*, Grecsó Krisztián *Isten hozott és Mellettem elférsz*, Kukorelly Endre *TündérVölgy* című regénye, valamint György Péter *Apám helyett* című esszéregénye. A sor bővíthető lenne, és versesköteteket is említhetnénk, mint például Ayhan Gökhan *Fotelapa* vagy Deres Kornélia *Szórapa* című műveit.

19 Apaság és történelem kapcsán Esterházy a következőket mondja: „A számozott történetek során történeti perspektívát alkalmaztam. A főszereplő »édesapám« megalkotásával – ami azt is jelentette, hogy mindenki édesapám lett – alapjaitan romboltam le az apaság tabuját. És egyértelműnek tűnt, hogy miután elfogadtuk ezt az apa nélküli világot, a huszadik

as években született műveihez köt,¹⁷ és amely a nyelvi valóság epikai vonatkozathatóságát intertextusok és elleplezések, jelölők sorában és játékában látta, a minimalizmustól távolodó Ellis oly nagyszabású munkáinak poétikai-retorikai alapját is jelenti, mint az *Amerikai Psycho*, a *Glamoráma* vagy a *Holdpark*. Az emlékezet médiuma az irodalmi és kulturális hagyomány fragmentumait, illetve önidézeteket tárol és közvetít, a játékba hozott műfaji sémák pedig – aparegény, családregény, fejlődési regény, művészregény, napló, emlékirat, memoár stb. – a dekonstruált narratíva hatásának vannak alávetve. A játékos vallomásosság a történelmi valóság (vagy a szubjektív élettörténet) és a nézőponttól függő elbeszélés összehétközhetetlensége jegyében alakítja Ellis és Esterházy művét – utóbbiében a félmúlt politikai kontextusában a hallgatás és a nyilvános (beismerő) beszéd – az önfeljelentés – valomás- és tanúságtévő gesztusa által (is):

Élvezettel cincáltam szét az életemet, szedtem darabokra, akár egy legőpítményt vagy öltöztethető babát, s a darabokat ide-oda hajigáltam, nagyítottam, kicsinyítettem, eltüntettem őket, a megtörténtekeket kevertem a képzelet szülőtteivel, a képzeletet valóságnak tekintettem, a tényeket pedig kifundálnak, és fordítva, őszinte vallomásokat helyeztem velejéig hazug keretbe, és a füllentéseket ellenőrizhetően megtörtént eseményekkel párnáztam. (633.)

Az apa mint (szöveg)nemző

Az utóbbi másfél évtized magyar irodalmában az egyik legjelentősebb téma az apa volt. Az úgynevezett apa-regények, illetve az apa-tematika valószínűsíthetően azért lett széleskörűen kedvelt és földolgozásra alkalmassá, mert az 1989-es rendszerváltást követően a félmúltra való emlékezés és az azzal történő szembenézés a történeti idő folytonosságát és hiányát egyaránt metaforizáló apa alakján keresztül válhatott az irodalomban lehetségessé.¹⁸ Esterházy Péter korszakos műve, a *Harmonia caelestis* az ezredfordulón az elsők közt és talán a legradikálisabb poétikai eszközökkel tette tárgyává az apa és a fiú emlékezetét, amely mediális archívumként a történelmi idő szerteágazó rétegeit szöveges hagyományként juttatta szóhoz.¹⁹ Bacsó Béla esztéta ennek kapcsán a következőket írja: „Emlékezni az Apákra, hogy megrajzolhassuk az Apát, hogy a számtalan kinézetű, akarató, tehetségű Apák hősi és nem hősi pozitúráját szemlélve kitűnjék az egyes, az egyedi, a nem besorolható, aki nem pusztán az Apák egy kései származéka. Egy család regénye, ami egy család regényét készíti elő...”²⁰

A számos apa-figura mellérendeléséből létrejövő apa-kép a fiú ama múlt-képéhez tartozik, amely által egyáltalán lehetőségessé válik a fiú-lét, azaz az önnönmagaság meghatározása,

mégpedig a több száz esztendőnyi apafigurák *szimultán* jelenlétében.²¹ Az apák és a panorámaként sem befogható, de a töredékek és fragmentumok, továbbá tárgyi rekvizitumok és hagyományozott textusok formájában fölvilanó múltnak valóban gyűjtő- és antikvárius helyévé válik a *Harmonia caelestis*. A mű a felidézések által hagyja, hogy „megmutatkozzék a könyv egészében, mi veszett el, mi a tulajdon és birtok lehetséges értékadó jelentése és jelentősége a birtokos felől, vagyis hogy kibontakozzék a tartás, a méltóság és a mintának való megfelelés kötelessége”.²² A család történetének e sajátja a birtok(lás) definíciószerű nyelvi eseményében csúcsozdik ki, amely egyszerre az írásnak való ellenállásban és az apa figurájának írás általi sajátjátételében mutatkozik meg:

Édesapám fia nem akar írni édesapámról. Nem kíván. Szeretné édesapámat, édesapám személyét, alakját távol tartani ettől a cirkusztól, ennyivel, gondolja, tartozik neki. Édesapám a legjobb édesapa volt a világon, akit csak elképzelni tudott, tud, mert édesapám, ahogy a személyrag mutatja (lefordíthatatlan szójáték), az övé, övé apa, és ez az övé visszavonhatatlan és egyszeri. És nemcsak nem akar, nem is tud. Visszakoznak a szavak. Vagy az, ami édesapám mint édesapám, az bújik ki a szavak hatóköréből; megfoghatatlan. Miközben nincsen egyetlen olyan szó, amelyet ne érintene ez az „övé”. Enyém. (331.)

Ellis *Holdparkjában* a protagonista-narrátornak az apafigurához történő odafordulása kevésbé a szerteágazó és mélyre nyúló történelmi emlékezet, inkább részben pszichoanalitikus megfontolások eredménye. A történetet elbeszélő „Bretnek” az apa halálát kell sikerrel feldolgoznia ahhoz, hogy a szinte feledésbe merült gyermekkor ne elevenedjék meg az epikus világ konkrét tér-idejében afféle rémtörténetként. A regényben a műltfeldolgozás egyfelől a vulgárfreudista szemlélet paródiájaként lepleződik le (lásd a komikus álomleírásokat, a párkapcsolati terápia jeleneteit vagy épp a „Bret” által fogalmazott, készülő új regény skiccét).²³ Másfelől olyan archiváló technikák közbelépésével válik lehetségessé, amelyek az apai örökséget mintegy e technikák működése által teszik láthatóvá, és utalják aztán a fikció materiális keretei közé. Az autográfiát alkotó szerző például az *Amerikai Psycho* fiktív világán keresztül teszi érzékelhetővé a mind nyomasztóbban előtérbe kerülő atyai szellem jelenlétét. Olyan módon, hogy az emlékezet kitörlésének és re-aktíválódásának hamleti eseménye – nem véletlen a könyv

századi apa-történetet úgy kellett elmesélnem, mint ami a saját apám története is.” HALLBERG, *The Millions Interview*.

20 BACSÓ Béla, *Talapzat és szobor* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 21–32, 21.

21 Thomas MCGONIGLE, *Reinventing the novel in a family history* = Los Angeles Times, March 14, 2004, <http://articles.latimes.com/2004/mar/14/books/bk-mcgonigle14>

22 BALASSA, *Apádnak rendületlenül?*, 34.

23 Vö. például: I sat down at my desk and immediately flipped open my laptop and started making up a dream to feed Dr. Kim, the diminutive Korean shrink my wife found through our couples counselor, Dr. Faheida. Dr. Kim, a strict Freudian and a big believer in how the unconscious expressed itself in dream imagery, wanted me to bring in a new dream every week so we could interpret it, but because her accent was so thick that half the time I had no idea what she was saying, and the added fact that I was no longer having dreams, these sessions were almost unbearable. But Jayne insisted on (and was paying for) them, so it was easier to endure these hours than face the hassles of not showing up. (Besides, this charade was my only means of keeping the Klonopin and Xanax prescriptions up to date—and without them I was a goner.) Meanwhile Dr. Kim was catching on—becoming more suspicious with each new made-up dream—but my assignment was to bring in one today, so while waiting for Aimee Light to arrive (and hopefully undress) I dutifully concentrated on what kind of dream would be bubbling in my unconscious at this point. Glancing at my watch I saw this had to be quick. I had to make up the dream, type it up, and print it out, and then—after somehow having sex with Aimee Light—dash over to Dr. Kim’s office by three. Today: water, plane crash, being chased by . . . a lively badger (remember: animals were not my friends); I

was naked on the plane, the lively badger was . . . also on the plane, and maybe its name was...Jayne. (101.)

24 „Igen, letörlök emlékezetem / Lapjáról minden léha jegyzetet, / Könyvek tanácsit, képet, benyomást, / Mit vizsga ifju-kor másolt reá.” (Arany János fordítása)
„From the table of my memory / I'll wipe away all trivial fond records, / All saws of books, all forms, all pressures past / That youth and observation copied there” – *Hamlet I*: v. 98.

25 Lásd például a horrorozói és a rémregény kliséit (pl. *The Shining*, *Pet Sematary*, *The Dark Half*, *Poltergeist*).

26 The ashes were collapsing into everything and following echoes. They sifted over the graves of his parents and finally entered the cold, lit world of the dead where they wept across the children standing in the cemetery and then somewhere out at the end of the Pacific – after they rustled across the pages of this book, scattering themselves over words and creating new ones – they began exiting the text, losing themselves somewhere beyond my reach, and then vanished, and the sun sifted its position and the world swayed and then moved on, and though it was all over, something new was conceived. The sea reached to the land's edge where a family, in silhouette, stood watching us until the fog concealed them. From those of us who are left behind: you will be remembered, you were the one I needed, I loved you in my dreams.

So, if you should see my son, tell him I say hello, be good, that I am thinking of him and that I know he's watching over me somewhere, and not to worry: that he can always find me here, whenever he wants, right here, my arms held out and waiting, in the pages, behind the covers, at the end of *Lunar Park*. (400.)

elején a Shakespeare-drámából származó mottó²⁴ – az 1991-es regény fikciójának megismétlésével, zsánerfilmes alkotásokra történő rájátszással,²⁵ valamint az aktuálisan íródo szöveg metaleptikus szétbontásával nyer számos új jelentést és jelentőséget. Az apa e helyütt tehát részben ugyanúgy szöveges emlékekből előbúvó ijesztő alak, továbbá olyan figura, akinek a halálát a fiú egy senki által soha el nem készített, mégis létező snuff-videón tekinti meg. Az apa halálának voyeurista kifigyelése indikálhatja azt is, hogy a fiú írásmunkája az elbeszélte történetre és magára az írásfolyamatra egyaránt reflektáljon, ugyanakkor elkülönböztesse az implicit szerzőt családbéli szerepe és írói énje tekintetében. Miként a *Holdpark* azzá a materiális-fizikai térré változik az olvasás során, amely egymásba omló mediális és emlékezeti rendszerek láthatóvá tételében érdekelt, úgy a regényben megjelenő kettős apa–fiú páros (Ellis apja és Ellis, valamint Ellis és fia, Robby) mintegy az önmagát teremtő családtörténet betű által szabályozott feltételei közt lép színre (vö. a regény anagrammatikus játékaival), majd válik távolivá és idegenné. Az epikus világban megjelenő hamu, amely az apa hamvait a Hold felszínének szürke porával cseréli föl és vice versa, a fiú világában hagyott apai nyomot a szöveg által hagyott *nyommal teszi kontingenssé*:

A hamu behatolt mindenbe, és követte a visszhangokat. Szitált a szülei sírja fölött, és végül beszivárgott a halottak hideg, megvilágított világába, áthatolva a temetőben álló gyerekeken, és aztán valahol messze, a Csendes-óceán szélén – miután átzizegett ennek a könyvnek a lapjain, szétszóródva a szavak közt és újakat alkotva – kezdte elhagyni a szöveget, szétszóródott valahol messze, ahol már nem látom, aztán eltűnt, és a nap megváltoztatta a helyzetét, és a világ megingott, majd ment tovább, és bár mindennek vége volt, valami új jött létre. A tenger megérintette egy föld szélét, ahol egy család állt és nézett bennünket – csak a sziluettjük látható –, míg el nem rejtette őket a köd. Azoktól, akik itt maradtunk: emlékezni fogunk rád..., te voltál, akire szükségem volt, szerettelek az álmaimban.

Tehát, ha meglátjátok a fiamat, mondjátok meg neki, hogy üdvözlöm, legyen jó, és hogy sokat gondolok rá, és tudom, hogy figyel engem valahonnan, és hogy ne aggódjon: itt mindig megtalál engem, amikor csak akar, igen, pontosan itt, kitárt karokkal várom, ezeken a lapokon, a könyv borítója mögött, a *Holdpark*-ban.²⁶ (500–501.)

Ahogy tehát Ellis művében a *Holdpark* anyagi határai rejtik a megkettőzött szerző-, apa- és fiú-figura alakját – és mindig csupán a regényvilág összefüggései közt igaz vagy identikus formában –, úgy Esterházy apafigurái egy gyűjtemény, egy archívum terében lelhetőek föl „lefordíthatatlan” és csak

áttételesen közvetíthető fenoménekként, amelyek a grammatikának és a retorikának vannak kiszolgáltatva. A birtok, a *saját* (történet, család, apa) e gyűjtemény vagy archívum történeti távlatában maradhat hátra, egy nyelvi esemény rögzített és olvashatóvá tett, de bizonytalan eredetű rekvizitumaként, reminiscenciák és újraírások közege gyanánt. Az apa kijelentése a *Holdpark* zárlatában a fiúra vonatkozóan („itt mindig megtalál engem [...] ezeken a lapokon, a könyv borítója mögött, a *Holdpark*-ban”) egyfelől bizonyosság a figura újraalkothatóságát és jelenlétét tekintve, másfelől a mindig fiktív tér határait jelöli ki egy a helyét a valóságban elfoglaló könyvtárgy által. Az, hogy a fikció mediális archívuma sohasem függetleníthető a materiális hordozótól, Esterházy regényének olvasása közben is azzal a tapasztalattal jár, hogy a bizonytalan eredetű lejegyzések és történeti alakok azokból az irodalmi és nem irodalmi szövegekből származnak, amelyeknek gyűjteményeként lép színre a *Harmonia caelestis*.

Mindez persze hatástörténetileg nem szab gátat az apa-figurák történeti szerepének értelmezhetőségében. Az Ellis-regényben megjelenő apa-fiú alakok sorsának összekapcsolódása részben egy terapikus szövegmunka, részben pedig egy diszkurzív-intertextuális mező eredményeként válik fölismerhetővé, ami horizontot nyit Esterházy opusának modalitására is. Esterházy apa-figurái ugyanis a saját múlt megte-remtésének és feldolgozásának kivitelezhetetlen s széttartó folyamatait viszik színre, amelyeknek erkölcsi és szubjektív aspektusai az apa helyetti beszédet kényszerítik a narrátor(ok)ra.²⁷ A behelyettesítés és fölcserélődés azért is szükségyszerű, mert az apa mindig olyan alakként mutatkozik meg, mint aki (már) képtelen re-prezentálni saját figuráját, képviselőtét és történetét. Ily módon a fiúra – Esterházy művének visz-szatérő szóhasználatával élve: „édesapám fiára” – hárul ama kötelesség, hogy emlékezet és történelem kapcsolatára ügyelve, ha egy (tet-szőleges, de névvel jelölt) családnak is, de elbeszélje a történetét. Mindennek természetesen számos hozadéka van, így ki kell térnünk az Ellis- és az Esterházy-poétika irodalom- és emlékezetpolitikai kontex-tusaira is.

A mű az irodalmi és kulturális nyilvánosság hori-zontjában

Ha Esterházy alkotására úgy tekintünk, mint egy szerteágazó történeti és irodalmi archívumra, amely emlékezetpolitikai kontextusokkal bír, joggal vetődik fel a kérdés, mik ennek az archívumnak a határai, és kinek áll hatalmában rendelkezni vele – és persze különösen az, hogy milyen logika szerint szerveződik a tudás, amely az archívumot magát létrehozza. Boris Groys szerint mindez nem függetleníthető a hatalom struktúrájától, hiszen többnyire ennek alapján dől el, mi az, ami releváns, jelentős és archiválásra érdemes, és mi az, ami e szempont alap-ján irreleváns, elhagyható.²⁸ Miként a kelet-európai irodalmak többsé-gében, úgy a magyar prózával szemben is komoly emlékezetpolitikai

27 Lásd még a kor-társ magyar prózá-ban az apa-irodalom közt fölsorolt művet, György Péter emlí-tett esszéregényét (*Apám helyett*).

28 Boris GROYS, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, München–Wien, 2000, 7–26.

29 Amelynek inszcenirozása természetesen nem nélkülözi a humort és a parodisztikus intonációt, továbbá az írás autoreferenciális performativitására tett utalást sem, rögtön a *Harmonia caelestis* második számozott mondatában: „Szöveget marcona, barokk főúrral indítani: jó: ilyenkor valami zsbongó bizsergés bizsergeti az ember mellkasát, előre köszönnék neki a személyi számítógépek, a szakácsa pedig, mert mért ne volna szakácsa (kinek is?), meg-lepetésül bárányfarkat ad föl rántva, ami olyan, mint a borjúláb, csak még finomabb, mert remegőbb, törékenyebb: édesapám, e marcona, barokk főúr, kinek gyakran állt módjában és kötelességében pilantását Lipót császárra emelhetni, pillantását Lipót császárra emelte, arcára komolyságot vett, bár csillogó, hunyorgó szeme, mint mindig, elárulta, s mondotta: kutya nehéz, felség, úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot, azzal föl pattant Zöldfíkar nevű pejére, és elvágtatott az érzékeny, XVII. századi tájleírásban.” (9.)

30 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 25.

31 Lásd elsősorban COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, 131–163, például: „Ellis, in his representation of the post-9/11 culture of fear and the imposition of restraints upon the imagination of the writer, performs a critique that similarly questions the ethics of self-censorship. [...] Ellis presents a narrative of hyperbole, and

elvárásként fogalmazódik meg, hogy az „igaz” történelem valósága fogalmazódjék meg az irodalmi műben. Vagyis e logika szerint szükség volna a magyar félmúlt többek közt olyan jelentékeny eseményeinek irodalmi földolgozására, mint az 1956-os forradalom vagy a 1989-es rendszerváltás. A kortárs magyar próza a nevezett történelmi eseményeket és azok tapasztalatait elsősorban mikrotörténelmi perspektívában, szubjektív történelmi aspektusból viszi színre immár bő húsz esztendeje. Korábban az elhallgatás és – később, a nyolcvanas évek fordulóján – az ironikus rájátszás alakzatai domináltak, melyek közt a legragyogóbb és messzemenőig a legjelentősebb alkotás éppen Esterházy *Termelési-regény* című műve volt. Nem csillapszik ugyanakkor az irodalommal szemben ama elvárás, amely az *univerzálisan igaz* történelem színre vitelében és művészi megmutatásában látja az irodalom lényegének mibenlétét. Magyarországon a 19. század derekán jött létre a történelmi regény műfaja. A nemzeti emlékezet legtökéletesebb médiumaként és továbbhagyományozójaként a magyar romantika korában az *elbeszélő* művészetet tartották. A *Harmonia caelestisszel* szembeni olvasói elvárások részben ennek a hagyománynak az örökösei. Jóllehet, a regény által működtetett archívum egyszerre demonstrálja a bele kerülő dolgok szelektív jellegét, de azok egymással való szövevényes és gyakran kiszámíthatatlan viszonyát is. Esterházy regénye éppen ezáltal viszonylagosította az emlékezetpolitikai pozíciók kijelölhetőségét, továbbá hagyományteremtő módon tette beszéd tárgyává a történelmi és apai örökség nyomasztó terhét.²⁹

Innen nézve érthető meg az Ellis-féle poétika is, amennyiben a minimalista lifestyle-prózát meghaladó *Amerikai Psycho* csak úgy adhat „képet” a nyolcvanas évekről, a *Glamoráma* a '90-esekről, a *Holdpark* pedig az ezredfordulót követő bizonytalan (poszt-9/11-es) időszakról, hogy a bennük megjelenített világok és világértelmezési módok a médiumok emberen túli és „embertelen” hatásmechanizmusával kapcsolódnak össze. Hangsúlyossá téve azt a médiatudományi állítást, mely szerint a világban létező ember addig nem rendelkezhet tudással érzékeiről és saját magáról, amíg a médiumok nem bocsátanak rendelkezésére modelleket és metaforákat.³⁰ Ellis archívumai a konzumtársadalomról szólván ugyanúgy a centrum nélkülséget demonstrálják, az archívum darabjait azonban Esterházyéhoz hasonlóan itt is morális és ideológiai kontextusok veszik körül. A *Holdpark* recepciójában például nyomatékkal fogalmazódott meg, hogy a poszt-9/11-es történet a 2001. szeptemberi eseményeket követő paranoia és rettegés irodalmi reprezentációjaként funkcionál, amelyben a nagyvárosi és a szuburbán környezet ellentétének pszichoszociális drámái, az erőszak és a terror a szerzői öncenzúra fényében jelentékennyé válnak.³¹ Az persze már a politikai-ideológiakritikai értelmezések felelősségét veti föl, ha a regény epikus világa olyként mutatkozik meg, mint amelyben a „Bret” által a történet

egyik pontján érzékelt titokzatos szél „egyértelmű referenciájaként” a Hamlet örületét elhozó északi szél lesz (emlékezzünk a *Holdpark Hamlet*ből származó mottójára), a környezet érzékelhető pusztítása/pusztulása a 9/11-es terrortámadások portréja, a regénybeli utalás Steven Spielberg *1941* című filmjére párhuzam a Pearl Harbor keltette pánik és a 2001. szeptemberi események kiváltotta félelem között, az apa–fiú reláció pedig 9/11, valamint az idősebb és az ifjabb George Bush által indított iraki háborúk (1990 és 2003) szellemének kísértése.³² E fenti olvasat ugyan létjogot nyerhet az irodalmi és kulturális nyilvánosság megfelelő kontextusában, mégis inkább a lezárhatatlan értelemléhetőségekkel bíró szöveg hermeneutikai kiüresítését eredményezi. Kelet-európai összefüggésben persze Esterházy művei is precedenst teremtenek arra, hogy az irodalmi művet a kultúra és az azt övező politikai beszédmódok felől interpretáljuk, jóllehet az így értett viszonya művészetnek és valóságnak – részben legalábbis – nem foglalja magába az intertextualitásnak az irodalom „belpolitikájaként” értett fogalmát, vagyis az intertextualitást mint a szövegek *létmódját*.³³ Inkább arról lehet szó, hogy ez esetben maguk a vendégszövegek is valamilyen értékkel és modalitással bíró komponensek volnának, amelyek – ha megváltozott környezetben is – az Esterházy-féle epikus világ valóságában maguk is referenciapontok művészet és valóság kapcsolatát illetően.

A fenti olvasási stratégiának innen nézve is szimptomája volt az a vita, amelyet Forgács Zsuzsa Bruria írása indított el a Magyar Narancsban. Állítása szerint Esterházy olyan sármőr volna, aki számos más szerzőn erőszakot téve rabolja el azok szellemi javait, hogy jeletlenül a magáéba téve létrehozza sajátjának kikiáltott alkotását.³⁴ Ezt követően a Litera.hu-n végeláthatatlan kommentháború kezdődött, amelyben túlsúlyban voltak a Forgács-cikket affirmáló nézetek, és csak kevesen világítottak rá arra, hogy az Esterházy által fölhasznált szövegek a *Harmonia caelestis*ben jelentős funkcióváltáson estek keresztül.³⁵ Miként Esterházy monográfiája a disputában talán egyedülként igazán argumentált hozzászólásban rámutatott, a szöveg „nem rabol érzést”, és bár a szerzői jogi kérdések komolyan veendőek, az újkori irodalmiság három fő szempontja (fikció, innováció, eredetiség) „egészen a klasszikus-modern episztémé záróküszöbéig (ezt nagyjából Paul Celan halálkozásának évével szokás szimbolikusan jelölni) érvényben marad, de az a folyamat, amelyet a *posztmodernség* névvel illetnek, kettőnek közülük komolyan – mert a klasszikus modernekkel

the shift into the past tense signifies and criticizes a denial of the contemporary and a fear of the present. It highlights both the inability to articulate oneself in language in present time and the destructive implications of this suppression. The novel periodizes the first decade of the twenty-first century in America as an era of fear in the wake of 9/11 and, through self-parody, works to refuse it. Ellis underwrites the cultural precipitation of anxiety by both the left-liberal and Republican sectors of society through creating his unreliable narrator from the damning media portrayals of his life as a celebrity author.” (134., 135.)

32 Vö. COLBY, *Uo.*, 151–154, 157. A politikai-ideológiakritikai értelmezések viszonylagosításához a *Holdpark* esetében lásd FODOR – L. VARGA, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, 193–224.

33 A kifejezéshez – pontosabban az irodalom „külpolitikájának” fogalmához – lásd Paul DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale UP, New Haven – London, 1979, 3–5.

34 FORGÁCS Zsuzsa Bruria, *A visszaadás művészete = Magyar Narancs 2007/1-2*, 36–37.

35 Vö. a regény egyik legalaposabb kritikájával: „[m]iközben Esterházy köztudottan és bevallottan igen sok intertextust alkalmaz ebben a könyvében is (többek között önmagától), mélységesen kontextualizálja és cselekményesíti azokat, átírja a saját szövegterébe, és ezekkel a nagyon is eredeti rafinériákkal voltaképpen az önmagát hasonlíthatatlannak feltüntetető eredetiség, a szerénytelen »nyelverteretés«, az »istenit« kreativitás mint valamiféle semmiből formálódó öskezdet romantikus nagyratörésének, még századunkban is kísérő titanizmusának ironikus kritikáját is elvégzi, s talán éppen ezáltal válhat újra meg újra irodalmunk legjobbjaival társalkodó-vetélkedő nyelvűművésszé [...]” BALASSA, *Apádnak rendületlenül?*, 50–51.

36 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szöveg nem rabol „érzést”*. Litera.hu, 2007, <http://www.litera.hu/hirek/aszoveg-nem-rabol-%E2%80%9Eerzest%E2%80%9D%E2%80%A6>. Az idézés technikákról az elmúlt kb. harminc év magyar irodalmában, külön hangsúllyal Esterházy prózáján lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Idézet vége. Intertextualitásfogalmak a magyar irodalomkritikában 1981 és 2007 körül* = KELEMEN Pál – KOZÁK Dániel – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Filológia – nyilvánosság – történetiség*, Ráció, Budapest, 2011, 483–503.

37 Például: „Most minden segítség elkelve. És éppen most vagyok olyan egyedül, mint még soha. (Az önsajnálát elkerülésére majd folyamatosan és látom, látni vélem, hiábavalóan törekedni fogok.) [...] Amit még se: félek. Életfélelem. A félelem egész garmadája van bennem. Rögtön a legegyszerűbb: hogy kitudódik. Úgy értettem, ez idő szerint hárman tudnak róla. Remélhetőleg senki nem pletykál. Pedig nagy téma. De nekem mindenre föl kell készülnöm. Ez az írás is az. Nem védekezés, nem magyarázkodás: pozíciókeresés. Keresem a helyem, az új helyem. Meg akarom állapítani a viszonyomat ehhez meg ennek a következőkéményeihez.” ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002, 5., 14.

38 Miként Angyalosi Gergely írja, „a valóságos édesapja, vagyis Esterházy Mátyás személye, s rajta keresztül a Harmonies fiktv szintjéhez tartozó realitás egy megváltozott befogadói szituációban nyomkodott ennyire az előtérbe”. ANGYALOSI, *A kritikus őszintesége* = BÖHM (szerk.), *Másodfokon*, 173.

39 Lásd LŐRINCZ Csongor, *Tanúságtétel, archívum, erőszak*

egyenértékű alkotások hatására – megkérdőjelezte az érvényét”.³⁶ Persze az is érthető, hogy a *Harmonia caelestis* angol és német nyelvű kiadásának végén jegyzék szerepel az Esterházy által áttemelt (nem magyar nyelvű) irodalomról, miként – ahogyan fentebb citáltuk – helyett kellett kapjon a szerző rövid gondolatmenete is a szövegkölcsonzés mibenlétéről.

2002-ben *Melléklet a Harmonia caelestishez* alcímmel, *Javított kiadás* címen új kötetet adott közre Esterházy Péter, miután kiderült, hogy édesapja a kommunista diktatúrában állambiztonsági ügynök volt. A megjelenés eseményjellege természetesen abban állt, hogy a benne kirajzolódó valóságos, származása alapján (az ő apja, az író nagyapja 1917-ben Magyarország miniszterelnöke volt) is nagy tekintélynek örvendő apa ténykedésére a Történeti Hivatalból beszerzett jelentések alapján derült fény, melyet Esterházy megrendült reflexiói egészítenek ki.³⁷ Magyarországon az ügynökök a mai napig nem nyilvánosak (holott a parlamenti politikában szinte folyamatosan napirenden van a kérdés). Egy-egy eset nyilvánosságra kerülése pedig – különösen politikusokat illetően – általában fölveti annak dilemmáját is, vajon földolgozható-e a félmúlt emlékezetpolitikai tekintetben, ha az azt dokumentáló iratok nem hozzáférhetők. A *Javított kiadás* apa- és történelemképe, de poétikai megalkotottsága is a szövegek *használatát és funkcióját* nézve eltérő képet rajzol ki a *Harmonia caelestishez* képest,³⁸ az írás e helyütt a valódi tanúságtétel felől válik termékenyen értelmezhetővé.³⁹ E tanúságtétel távlatosabb tapasztalata pedig az archiválási erőszakot teszi láthatóvá (az ügynöki jelentéseken keresztül), amely kényelmetlen, kísérteties hatást keltve „a személyes, individuális szubjektum elszemélytelenedését, deszubjektívációját eredményezi”.⁴⁰ A *Javított kiadásban* az Esterházy által idézett jelentésekre tett értelmezői és helyenként esztétikai reakciók egy „filológiai fikciót” alkotnak, „amely bizonyos értelemben kiigazítja, mintegy referenciálisan emendálja a regényt” (mármint a *Harmonia caelestist*).⁴¹ Ennek összetett hatástörténete azonban „referenciális, textuális és performatív csomópontokban” mutatkozik meg,⁴² amelyek együttolvasása nem feltétlenül hatástalanítja a *Harmonia caelestis* radikális olvasástapasztalatát, azonban az irodalom politikai-ideológiai olvasásának hatalmi struktúrája felől – a nyilvánosság szerepének és a benne rejlő potenciálnak megfelelően – beszédesé tud válni. Különösen, hogy a *Harmonia caelestisben* megképződő *sajáthoz és birtokhoz* való történeti és grammatikai-retorikai viszony átalakul az archívum és az erőszak tartományait jellemző diskurzussá, amely az elhallgatás és a lelepleződés felől nézve is a politikai eseményeknek mint olyannak a *sajátja*.

Ellis a *Holdpark* autofikcióját követően – amely ironikusan reflektál a szerzőt az *Amerikai Psycho* megjelenése előtt és után ért igen komoly, életveszélyes fenyegetésekben is megnyilvánuló támadásokra –, mintegy az addigi prózai munkássága lezárásaként *Királyi hálószobák* címmel publikálta a *Nullánál is kevesebb* sequeljét, amelyben az egykori regény szereplői a regény nyilvánosságbeli fogadtatására, illetve a műből készült mozifilm esztétikai és gazdaságtani tapasztalataira is kitérnek. Az elbeszélő egy helyütt a következőket állítja:

A könyvben minden, ami rólam szólt, valóban megtörtént. A könyv olyasvalami volt, amit egyszerűen nem tagadhattam meg. A könyv nyers volt és őszinte, míg a film csak egy szép hazugság. (És jó nagyot bukott: nagyon színes volt és mozgalmas, de amellet komor és költséges, és nem hozta be az árát, amikor aztán novemberben a mozikba került.) A filmben engem egy olyan színész játszott, aki igazából jobban hasonlított rám, mint az az alak, akít a szerző ábrázolt a könyvében: én nem voltam szőke, nem voltam leburnult, mint ahogy a színész sem. [...] A filmből azért dobtak ki mindent, ami a regényt valóságossá tette, mert a szülők, akik a stúdiót vezették, el se tudták volna képzelni, hogy olyan sötét színekben ábrázolják a gyerekeiket, mint a könyv. A film az együttérzésünkért esedezett, miközben a könyv szart az egészre. És a drogokkal meg a szexualitással kapcsolatos attitűdök nagyot változtak 1985 és 1987 között (meg a stúdióban bekövetkezett rendszerváltozás sem segített), úgyhogy át kellett formálni az alapanyagot, amely a felszíni erkölcsstelensége ellenére meglepően konzervatív volt.⁴³

A *Királyi hálószobák* elbeszélőjének utólagos rálátása a *Nullánál is kevesebb* – vagy akár a későbbi művek, így a *Holdpark* – nem-fiktív kontextusaira az irodalmi mű hatástörténetét a szórakoztatóipar, annak ökonómiaja, valamint mindezeknek a történeti valósághoz való kapcsolata felől mutatja meg. E szerint azonban valamennyi olvasat, amely művészet és valóság viszonyát faggatja, téves lehet vagy félreolvasás eredményeként jön létre, illetőleg valamilyen hatalmi szisztéma irányából érkezik. Ha azonban a retrospektív tekintettel bíró narrátor olyan teremtmény, aki a „Bret Easton Ellis” szerzői névvel ellátott könyv által életre keltett epikus világban számol be a történeti valóságban őt ért igazságtalanságokról és félreolvasásról, úgy a szövegekkel való játék komolyabb tétellel rendelkezik. Nevezetesen azzal, hogy az olvasónak újra-, illetve át kell értelmeznie művészet és valóság viszonyáról az addig gondoltakat. Esterházy Péter *Harmonia caelestise* és *Javított kiadása* ugyanennek a *próbának* – kísérletnek – a nagyszabású eredményei.

(Esterházy Péter: *Javított kiadás*) = Alföld 2011/11, 80–97. Innen nézve a konfesszió, a vallomássosság, amely a *Harmonies* második könyvének címében is szerepel, a *Javított kiadásban* csaknem modalitássá alakul, jól-lehet a szöveg inkább „beszámolóként” határozza meg a jelentésekhez fűzöttet. Lásd ehhez BALASSA Péter, *A Név nevében (Edtióról és emendatióról)* = BOHM (szerk.), *Másodfokon*, 195–196; THOMKA Beáta, *Újraélt, újraírt önértés* = *Uo.*, 201–214.

40 LŐRINCZ, *Tanúságtétel...*, 81.

41 *Uo.*

42 *Uo.*, 82.

43 ELLIS, *Királyi hálószobák*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2010, 14–15, 16. „In the book everything about me had happened. The book was something I simply couldn't disavow. The book was blunt and had an honesty about it, whereas the movie was just a beautiful lie. (It was also a bummer: very colorful and busy but also grim and expensive, and it didn't recoup its cost when released that November.) In the movie I was played by an actor who actually looked more like me than the character the author portrayed in the book: I wasn't blond, I wasn't tan, and neither was the actor. [...] The reason the movie dropped everything that made the novel real was because there was no way the parents who ran the studio would ever expose their children in the same black light the book did. The movie was begging for our sympathy whereas the book didn't give a shit. And attitudes about drugs and sex had shifted quickly from 1985 to 1987 (and a regime change at the studio didn't help) so the source material—surprisingly conservative despite its surface immorality—had to be reshaped.” ELLIS, *Imperial Bedrooms*, Picador, London, 2010, 7, 8.