

selyemben, csipkében, ékszerekkel komplikálva.<sup>47</sup> Egyébként marad a megváltoztathatatlanul bizonyuló idegenség, az utazó mint kiürült vonatkoztatási pont – például az egyik, Nexö tiszteletére az Állami Kiadóban rendezett tanácskozás forgatagában: „[...] nem irodalomnak, hanem idegenül politikainak érzem a terem levegőjét. [...] nem tudok oroszul. Nem értek semmit, tehát itt sem vagyok.”<sup>48</sup>

Érzéki viszontagságainak, fizikai rosszulléteinek, általános elveszettségének konstatálásával párhuzamosan Nagy Lajos kimondott gyanúperrel és rosszallással ábrázolja a szovjet világot. Innen nézve nem meglepő a két útirajz nagyon is eltérő utóélete. Illyés útirajza, ha nem is aratott látványos sikert, ám botrányt sem keltett, baloldali barátai elfogadták, a hatóságok nem zaklatták, a szovjetek 1935-ben még az újonnan nyílt budapesti követségükre is meghívták.<sup>49</sup> Az útirajzot később változatlan formában kiadták 1966-ban, 1974-ben és 1980-ban. Ezzel szemben Nagy Lajos naplójával mindenki elégedetlen volt: a jobboldal felháborítónak tartotta, a baloldal csalódottan és ingerülten fogadta. A napló első részleteinek megjelenését követően két detektív is megjelent Nagy Lajos lakásán. A kommunista Madzsar József pedig durva hangvételű cikket jelentetett meg a Korunk hasábjain. Nagy Lajos barátai, József Attila és Lázár Vilmos úgy látták, hogy a napló hatalmas károkat okozhat a szocializmus ügyének, addig-addig gyözködtek a szerzőt, míg az nemcsak leállította műve közlését a Szabadságban,<sup>50</sup> de még a kéziratot is megsemmisítette. A csonkán maradt *Tízezer kilométer* könyv formában csak 1989-ben jelenhetett meg. Az Illyésre vonatkoztatott szavait parafrázálva tán azért, mert szerzője nem mert vagy nem tudott költő lenni.

<sup>47</sup> *Uo.*, 67. A moszkvai színházban, az *Intervenció* című darabot nézve az erotikus táncot lejtő, félmeztelen színész nő köti le figyelmét: „Bár lehet, hogy a hiba bennem volt, nem lett volna szabad, hogy a táncban az erotikát lássam, csak a burzsuj erkölcselenségét lett volna szabad élveznem, s inkább akkor kellett volna, hogy libabőrös legyen a hátam a kéjtől, mikor egy intrikust úgy lőttek le, mint egy kutyát”. *Uo.*, 71.

<sup>48</sup> *Uo.*, 68. (A következő pillanatban – szép következtetéssel – mégiscsak felvillanyozódik, mikor egy nő oroszul kezd neki udvarolni!)

<sup>49</sup> HAMMERSTEIN, *I. m.*

<sup>50</sup> Nagy Lajos kéziratát Bajcsy-Zsilinszky lapjában, a Szabadságban kezdte publikálni 1934. október 6-án. A folytatások hetente jelentek meg. 1935. május 12-én a közlést megszakította (vö. SZILÁGYI, *I. m.* 20–21.).

## *Esemény, rögzítés és tapasztalat szétkapcsolása*

Dilemmák az Ellis-életmű olvasásában

Noha nagyon is érthető, hogy 1992-ben Elisabeth Young, az *Amerikai Psycho* első valóban alapos értelmezője, miért írhatta, hogy a regény megjelenését övező vita és a könyv kritikai fogadtatása lehangoló példáját mutatta az alacsony színvonalú kulturális kommentárnak,<sup>1</sup> az irodalmi nyilvánosság működéséről firtató kérdésünkre ez a határozott megállapítás mégsem adhat kielégítő választ. Young egyetértően idézi tanulmányában Ellis visszatekintő nyilatkozatát, mely szerint a nyilvánosság előtt zajló, a tömegmédiára figyelmeztető magára vonó vitában részt vevők „többsége nem is olvasta a könyvet, vagy ha meg is tette, akkor, úgy gondolom, nagyon elhibázott módon”.<sup>2</sup> Nehéz lenne ezzel az állítással vitába szállni, s talán a regény professzionális értelmezői számára nem is föltétlenül kínál a vita inspiratív szempontokat, ugyanakkor nem véletlen, hogy az „Amerikai Psycho-estet” helyet kapott az irodalmi nyilvánosság történetileg változó intézményrendszereit, közvetítő közegeit, szereplőit és diszkurzív mintázatait vizsgáló tudományos munkákban.

Emlékeztetünk rá, Niklas Luhmann a tömegmédiára rendszerspecifikus jellemzői közé sorolja azt a kommunikációs lehetőségfölsőleget, amely általában jön létre, hogy a tömegmédiára technikai és institucionális működése kizárja a közvetlen interakciót adó és vevő között.<sup>3</sup> A kommunikáció így termelő szabadsága egyszerre teremt bizonytalanságot a tartalom-előállítók

<sup>1</sup> Vö. Elisabeth YOUNG, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet = Shopping in Space*, szerk. Graham CAVENEY – Elisabeth YOUNG, *Atlantic Monthly*, New York, 1992, 85–129. Az itt használt megjelenés: <http://www.enotes.com/bret-easton-ellis-criticism/ellis-bret-easton/elizabeth-young-essay-date-1992>

<sup>2</sup> *Uo.*

<sup>3</sup> Niklas LUHMANN, *A tömegmédiára valóssága*, ford. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 2008, 10–11.

oldalán (akik nem lehetnek biztosak üzenetük tágan értett sikeres fogadtatásában), és teszi szükségessé a média külső törvényi szabályozását a társadalom erre hivatott intézményei részéről. Luhmann arról a médiatörténeti állapotról készített rendszerelméleti leírást – vagyis a nyomtatott sajtó és az elektronikus médiumok szervezte, de a digitális hálózati kommunikációtól nem érintett szisztémáról –, amely 1990-ben és 1991-ben jóformán folyamatosan a társadalmi nyilvánosság témájává tette Ellis regényét, azt a regényt, amely maga legfőképpen épp a tömegmédia termelte nyilvánosságot választotta – ahogy a The New York Times kritikusa fogalmazott – sajtó témájává és formájává is egyben.<sup>4</sup> Az *Amerikai Psycho* már hónapokkal megjelenése előtt olyan vitát generált, mely az irodalom mint kommunikációs intézményrendszer közlési felelőségének és szabadságának természetére kérdezett rá, vagyis arra, hogy a tömegmédia működése révén keletkező hiánya a közvetlen interakciónak szerző és olvasó között<sup>5</sup> milyen „külső” közbelépést, nem föltétlenül a jogi értelemben vett szabályozását teszi szükségessé e kommunikációs helyzetnek. Ebből a szempontból a könyv 1991 márciusi megjelenését követő kritikai reflexiók és a fizikai térben megtörtént performanszok éppúgy figyelmet érdemelhetnek, mint azok az események és kommentárjaik, amelyek hónapokkal a könyv publikálása előtt váltak ismertté, s amelyeket így foglalt össze Christopher Lehmann-Haupt: „mintha az *Amerikai Psycho* visszavinnie minket abba a rég elmúlt korba, amikor a könyvek még élet-halál kérdése voltak, s nem azok a dolgok, amelyek szórazoztatnak bennünket egy New York – Los Angeles repülőút közben”.<sup>6</sup>

Arra a kérdésre, hogy miért épp az *Amerikai Psycho* volt az a könyv, amely ezt az időutazást lehetővé tette, már csak azért sem könnyű válaszolni, mert a könyv mint materiálisan lezárt produktum a körülötte kialakult vitában jó ideig nem volt valódi ágens, tehát a magyarázatot nem föltétlen a szöveg tematikai, poétikai, retorikai ismérveiben kell keresnünk. Annál is inkább így van ez, mert az *Amerikai Psycho*-eset éppen azzal szembesítheti

<sup>4</sup> Christopher LEHMANN-HAUPT, „*Psycho*”. *Whither Death Without Life?*, The New York Times 1991. március 11. <http://www.nytimes.com/1991/03/11/books/books-of-the-times-psycho-whither-death-without-life.html>

<sup>5</sup> A „könyvnyomatás többszörözi meg annyira az írott javak tárházát, hogy a kommunikáció valamennyi résztvevőjének szóbeli interakciója hatékonyan és láthatóan kizáratik.” LUHMANN, *I. m.*, 24.

<sup>6</sup> LEHMANN-HAUPT, *I. m.*

kutatóját, hogy az irodalmi nyilvánosság korántsem csupán a szerzők, könyvek, szövegek, kritikusok, irodalomtudósok ügye, hiszen számos olyan alakítója is van, amelyek anélkül vesznek részt az irodalom mint üzem működtetésében, hogy különösebb figyelem irányulna rájuk. A regény megjelenése körüli vitában egyfelől ezek az általában mellékszereplőnek tekintett cselekvők váltak alakítóivá a diskurzusnak (szerkesztőségi munkatársak, kiadóvezetők, könyvtárosok, könyvkereskedők, társadalmilag elkötelezett olvasók), másfelől maga a vita olyan médiaeseménnyé vált, amelynek közvetítő közegei maguk sem csupán neutrális hordozói voltak a beszédforgalmazásnak. Azt, hogy az ő hangjuk közvetlenül mennyire nem szokott megjelenni az irodalmi nyilvánosságban, jól mutatja, hogy Ellis a botrány után azt nyilatkozta, legfőképpen arra számított a regényírás során, hogy a sorozatgyilkosok fognak tiltakozni ellene,<sup>7</sup> ami, persze – tehetjük hozzá – maga lenne a kriminológiai nonszensz.

Ellis első regénye, az 1985-ben napvilágot látott *Nullánál is kevesebb* oly mértékű kritikai figyelemben és elismerésben részesült az amerikai szerző sajtó részéről, amely ha nem is példa nélküli, de legalábbis szokatlan egy teljesen kezdő, huszonegy éves szerző esetében. A regényből alig két év múlva azonos című hollywoodi film készült, amely – bár rendkívül gyengén sikerült – föltétlenül hozzájárult ahhoz, hogy Ellis ismertsége és közszereplései túlléptek a szűkebben értett irodalmi nyilvánosság műfajain és közegein. Nincs most mód arra, hogy ezt a folyamatot tüzetesen szemügyre vegyük, elégedjünk meg azzal, hogy Ellisre már a nyolcvanas évek második felében ráillett a *celebrity writer* fogalma – gondoljunk például arra, hogy annak a Brat Packnek a tagjaként emlegették, amellyel eredetileg az évtized egyik fiatal hollywoodi színészcsoportját jelölték, s amelynek megnevezése azt a Rat Packet idézte föl, amelyhez egykor, az ötvenes években Frank Sinatra és Dean Martin tartozott. Ellis az *Amerikai Psycho* megjelenése előtt tehát egyszerre volt szépirodalmi bestseller író és szereplője a tabloid médiának csakúgy, mint barátja, a *Fények*, nagyvárossal ismertté vált, modell-feleségeivel az irodalom berkein kívüli figyelemben is részesülő Jay McInerney – ez a kettős státus az irodalom dignitásáért aggódó kritikusok szemében épp

<sup>7</sup> Az interjút lásd Robert LOVE, *Psycho Analysis. Interview with Bret Easton Ellis*, Rolling Stone 1991. április 4. Magyarul a következő helyen olvasható: Szép literatúrai ajándék 1998/1., 100–109. (Szabó Tamás fordítása.)

elég okot adott arra, hogy akár Ellist, akár McInerneyt gyanúval kezeljék, s múltó divatot lássanak sikerükben.<sup>8</sup> Jellemző, hogy sem az 1987-ben megjelent Ellis-könyv, *A vonzás szabályai*, sem McInerney 1988-as regénye, az *Életem története* nem részesült első műveikhez fogható pozitív fogadtatásban. Mindenesetre Ellis kiadója, a Simon & Schuster nem sajnált előzetesen 300 000 dollárt kifizetni a készülő *Amerikai Psychó*ért – az összeget azért érdemes megemlíteni, mert a könyv körüli vitában gyakorta érvként bukkant föl.

A szerző és a kiadó közötti megállapodás értelmében a könyvet 1990 végén, 1991 elején tervezték megjelentetni, ezzel is erősítve azt az olvasási ajánlatot, hogy a könyv a nyolcvanas évekről ad összefoglaló képet. 1990. október 28-án a *The New York Times* rövid hírként tudósított arról, hogy még több mint két hónap van hátra az *Amerikai Psycho* megjelenéséig, de egyre több pletyka és föltételezés veszi körül a könyvet.<sup>9</sup> A cikk Ellis ügynökét, Amanda Urbant idézte, aki elismerte, hogy a kézirat ellenérzést váltott ki a kiadó néhány fiatal nőalkalmazottjából, s máshol az is nyilvánosságra került, hogy az első két Ellis-könyv tervezője elolvasva a kéziratot elutasította, hogy az *Amerikai Psychó*n dolgozzon. Nem bevett gyakorlat, hogy a kiadói dolgozók véleménye egy kézíratról kiszivárogon, vagyis a belső, szervezeti kommunikáció átlépje az intézmény kapuit. (Ez ugyanakkor a kéziratot megjelentető Random House-nál sem volt nagyon másképp: a *The New York Times* 1991. február 18-án belső információkra hivatkozva azt írta, a kiadó reméli, hogy az Öböl-háború majd eltereli a figyelmet a könyvről – az időzítésnek ezt a feltételezett okát a kiadó illetékesei később cáfolták.)<sup>10</sup> A regény szerkesztője szintén megszólalt ebben a rövid híradásban, valószínűsítette, hogy az olvasók egy részét fel fogják zaklatni az igen élénken festett szexjelenetek és erőszakos események, ugyanakkor a könyv megjelentetéséről való kiadói lemondás ebben az újságcikkben még nem került szóba. A szokásos szerkesztési folyamat pedig, amelyen egyébként a kézirat

<sup>8</sup> Vö. Sonia BAELO-ALLUÉ, *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction. Writing Between High and Low Culture*, Continuum, London – New York, 2011, 79–80.

<sup>9</sup> Edwin McDOWELL, *Violent Book Hit by Rumors*, *The New York Times* 1990. október 24. 3F

<sup>10</sup> Roger COHEN, *Editorial Adjustments In „American Psycho”*, *The New York Times* 1991. február 18. <http://www.nytimes.com/1991/02/18/books/editorial-adjustments-in-american-psycho.html?src=pm>

átment, s amely többek között magában foglalta a Simon & Schuster ügyvédjeinek jóváhagyását is, alig kapott figyelmet a sajtóban – tudván, hogy a tömegmédiá hírgyártásának egyik szelekciós tényezője a konfliktusra, a törésvonalakra való összpontosítás, ez önmagában korántsem tekinthető meglepőnek.

Nehéz szabadulni a gondolatától, hogy ami az ezt követő hónapokban történt, az nem volt más, mint a regényvilág bizonyos elemeinek variatív megismétlődése a fikción kívül, a nyilvános szférában. A könyv megjelenése elleni kampány közvetlen kiváltója az a két erőszakkal teltett rövid részlet volt, amelyet október végén és decemberben a *Time*<sup>11</sup> és a *Spy*<sup>12</sup> magazin adott közre. Utóbbi felütésként úgy idézett összesen két (!) mondatot a regényből, hogy a cikk szerzője e mondatokat a regény megjelenését követően majd promóciós körútra induló Ellis hangjához kötötte, mintegy elképzelve velünk a szcénát, amikor valamely amerikai nagyváros könyvesboltjában a – hírnevének fenntartását irodalmi eszközökkel elérni már nem képes – író megszólaltatja ezeket a mondatokat, majd egy harmadik regénybeli mondatot gondosan körülvetve a kiadó vezetőinek, a könyv szerkesztőjének és Ellis ügynökének nevével, akik – egy újabb imaginárius jelenet szereplőiként – egy elegáns étteremben a jövőben földézhethet, hogy mennyit is hozott ez a szexuális horror a konyhára. Mindezzel megalkotva a tehetségtelen író, a pénzéhes kiadó és a szexuális erőszaktevés áldozatául eső fiatal nők az ezt követő hónapokban gyakran ismételt narratív sémáját. Nem volt hatástalan a *Time* újságírójának az a (jóhiszeműnek aligha nevezhető) föltételezése sem, mely szerint a Simon & Schuster csupán azért döntött a könyv megjelentetése mellett, hogy az visszahozza az Ellisnek kifizetett előleget – így lett a könyv már megjelenése előtt éppen annak a gazdasági-fogyasztói logikának az emblémája, melynek több későbbi értelmezés szerint épp szatirikus olvasatát adja. Fontos hangsúlyozni, hogy az elkövetkező hónapokban az *Amerikai Psychó*ról zajló nyilvános vita számos szereplője pusztán ezeket a részleteket olvasta a regényből. Természetesen a magazinközlések az idézetek tartalmi aspektusára kívánták irányítani a figyelmet, s kevésbé számoltak azzal, hogy a publikált jelenetek motívumai, vagyis a földarabolás, a le- és

<sup>11</sup> R. Z. SHEPPARD, *A Revolting Development*, *Time Magazine* 1990. október. 29., 100.

<sup>12</sup> Todd STILES, *How Bret Ellis Turned Michael Korda Into Larry Flynt*, *Spy* 1990. december, 43.

kimetszés, illetve Bateman szinekdochikus ismeretelmélete, mely a test különválasztott részeiben akarja megérteni, de legalábbis megtapasztalni a másikat, fölismerhető abban a gesztusban, ahogy a magazinok bántak a szöveggel: kontextusukból kiragadott szövegrészleteket adtak közre olyan kommentárokkal, amelyek a regényegész hangjának megszólaltatása helyett egyfelől a néhány kiragadott mondatról azt állították, hogy effélék a könyv minden oldalán felbukkannak, másfelől nem kevésbé erőszakos kommentárjaikkal kívántak kampányolni a könyv megjelenése ellen.

A The New York Times 1990. december 16-án már arról írt,<sup>13</sup> hogy a két magazinközlés ráirányította a megjelenés alatt álló kéziratra a kiadó igazgatójának és a kiadót tulajdonló filmvállalat, a Paramount elnökének figyelmét, akik úgy határoztak, hogy elállnak a könyv kiadásától – döntésükkel azt kívánták bizonyítani, hogy számukra fontosabb a jó ízlés és a társadalmi felelősség, mint a haszonszerzés (ez a vád, természetesen, rögvést át is szállt a kéziratot megvásárló Random House elnökére, aki – az újságíró által használt képet idézve – oly éhes a haszonra, mint Bateman a gyilkosságra). Válaszul az irodalmi nyilvánosság egy másik szereplői csoportja, írók és írószervezetek úgy értelmezték a kiadói visszautasítást, hogy a szórakoztatóipari nagyvállalat, a Paramount beleszólv a könyvkiadó működésébe egyszerűen megszünteti az irodalom autonómiáját, nem feledve azt sem megemlíteni, hogy nehéz egy olyan konzern fejének ízlésítéletét komolyan venni, amely többek között a *Péntek 13* című horrorsorozatot jegyzi.

Bret Easton Ellis korábban említett kettős írói státusa föltehetően maga is közrejátszott az események alakulásában. Egyfelől mivel elismert magasirodalmi szerző kéziratáról, majd könyvéről folyt a disputa, a vita egyik tétje az volt, hogy mit engedhet meg magának a komoly irodalom – valamely pop- vagy szubkulturális szöveg természetesen korántsem generált volna hasonlóan sokszereplős diskurzust, a *Péntek 13*-ra való hivatkozás ezért sem lehetett különösebben találó. Másfelől, s ettől egyáltalán nem függetlenül, Ellis, illetve a Brat Pack irodalmi nyilvánosságot meghaladó tabloid ismertsége, vagyis a mediálisan létrehozott, hagyománytörő imázs egyszerre tette lehetővé, hogy Ellis bírálóinak szemében annak a csoportnak legyen

<sup>13</sup> Roger ROSENBLATT, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?* The New York Times 1990. december 16. <http://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html?pagewanted=all&src=pm>

a képviselője, akik elfeledkeztek arról, hogy mivégre is van az irodalom,<sup>14</sup> s lehessen ezt az imázst a biografikus szerzővel megfelelően beírni az *Amerikai Psycho* epikus világába. Ez utóbbiban éppen azok a feministák jártak élen, akik már jóval azt megelőzően a könyv és a kiadó bojkottja mellett agitáltak, mielőtt az megjelenhetett s ők olvashatták volna.<sup>15</sup> Így lett a fiatal, sikeres, gazdag Ellis, illetve a fiatal, sikeres és gazdag Bateman egymás értelmezője, a regényszereplő fiktív vagy még inkább imaginárius tettei az előbbi nőgyűlöletének pusztá kivetülései, így lett – a National Organization for Women Los Angeles-i szekcióvezetőjének nyilatkozatában – „Ellis úr egy zavart, beteg fiatalember, aki mélyen gyűlöli a nőket”.<sup>16</sup> Ellis 1991 márciusában a feministák akcióira és a névtelen halálos fenyegetésekre azt válaszolta, hogy ő korábban feltételezte, hogy minden amerikai megtanulja az iskolában egy regény szerzőjét és főszereplőjét megkülönböztetni,<sup>17</sup> arra viszont nem tért ki, hogy a róla kialakult nyilvános imázs, az élettrajzi szerző, az implicit szerző, illetve a főszereplő összemossa a kísértetiesen emlékeztet arra, ahogyan az *Amerikai Psycho* karakterei képtelenek megkülönböztetni egymást, ahogy folyton összekeverik, ki kicsoda valójában. Évekkel később Ellis több interjúban azt mondta, azért neheztel a vitában részt vett némely feminista véleményformálóra, mert az ő nevét meghurcolva kívántak saját hírnevet építeni maguknak<sup>18</sup> – az biztos: hangzatos és kellően egyszerű nyilatkozataikkal, valamint jól fotografálható könyvesbolti akcióikkal<sup>19</sup> képesek voltak belépni a könyvről folyó mediatizált vitatérbe. Kétségtelen, hogy az iro-

<sup>14</sup> Sonia Baelo-Allué recepciótörténeti áttekintésének végkövetkeztetése szerint az *Amerikai Psycho* azt a félelmet keltette a kritikusok többségében, hogy „Ellis eltüntette a szépirodalomban elfogadható és elfogadhatatlan közötti határt”.

<sup>15</sup> Vö. Edwin McDOWELL, *NOW Chapter Seeks Boycott of Psycho Novel*, The New York Times 1990. december 6. <http://www.nytimes.com/1990/12/06/books/now-chapter-seeks-boycott-of-psycho-novel.html>

<sup>16</sup> Roger COHEN, *Bret Easton Ellis Answers Critics of „American Psycho”*, The New York Times 1991. március 6. <http://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html?pagewanted=all&src=pm>

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Vö. Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis*, <http://www.reocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint2.html>, és Tom WATERS, *Stories Built On Emotions: The Bret Easton Ellis Interview*, [http://www.acidlogic.com/bret\\_easton\\_ellis.htm](http://www.acidlogic.com/bret_easton_ellis.htm)

<sup>19</sup> Vö. Tom WATERS, *Sting Like A Bee. A Critical Exploration Of All Things Bret Easton Ellis*, [http://www.acidlogic.com/im\\_bret\\_easton\\_ellis.htm](http://www.acidlogic.com/im_bret_easton_ellis.htm)

dalom – de akár tágabban véve, a művészet – gyakorta bizonyul túl könnyű prédának a politikaideológiai kisajátítás számára, s védekezésül választott érvei szükségképpen sokkal összetettebbek annál, sem hogy saját médiumain kívül hatékonyan lehetne őket forgalmazni – az irodalmi nyilvánosság az őt kívülről érő támadásokat éppen ezért nem tudja külső felületeken elhárítani. Míg a tömegmédiá figyelme képes volt *celebrity writer* státust kölcsönözni a szerzőnek, az olvasónak nagyon is nehéz feladatot jelentő regényértő kommentálásában érdemben már nem vett részt – ez a feladat az irodalomkritika hagyományos műhelyeire várt, miközben a könyv árusítása során fellépő esetleges problémák (vásárlói kérdések és tiltakozások) kezeléséhez a Publishers Weekly hasábjain jelent meg a kereskedők számára hasznosítható útmutatás.<sup>20</sup> Március 1-jén a Los Angeles Times arról közölt cikket, milyen előkészületeket tettek a napokban megérkezett regény árusítására a könyvesboltok – megemlékezett például egy nyugat-hollywoodi üzletről, melyben minden egyes paperback példányt ezzel a figyelmeztetéssel láttak el: „Kedves Olvasó! A Book Soup azért teszi elérhetővé ezt a könyvet, mert elkötelezték magukat a kifejezés szabadsága mellett. Ez nem jelenti azt, hogy egyetértünk a tartalmával.”<sup>21</sup> Jól mutatja, hogy mennyire jellemző volt ez az ambivalens terjesztői attitűd, az a fölmérés, mely szerint a kereskedők 98%-a egyetértett az árusítással, ugyanakkor tízből kilenc szerint nem kellett volna megjelentetni a regényt; az egyik kereskedői hálózat sajtóközleménye viszont – nyilván a nőmozgalmi bojkottra adott válaszreakcióként – azt hangsúlyozta, hogy meg kell adni a jogot a vásárlóknak ahhoz, hogy eldöntsék: elolvassák-e vagy sem az *Amerikai Psychót*.<sup>22</sup>

Rosa A. Eberly *Citizen Critics. Literary Public Spheres* című könyvének megfigyelése szerint a nem valós személyként, inkább szerepkörként, társadalmi funkcióként fölfogható állampolgári műbíráló érvelésében általában kevésbé kap helyet annak mérlegelése, vajon milyen esztétikai minőséget képvisel a társadalmi kommunikációban botránykönyvvé nyilvánított szöveg, szemben a hivatásos értelmezőkkel, akik körében az irodalmi érték ön-

<sup>20</sup> Vö. Philip L. SIMPSON, *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Southern Illinois UP, Carbondale, 2000, 218.

<sup>21</sup> Terry PRISTIN, *Gruesome Novel „American Psycho” Hits Bookstores*, Los Angeles Times 1991. március 1. [http://articles.latimes.com/1991-03-01/local/me-1944\\_1\\_american-psycho](http://articles.latimes.com/1991-03-01/local/me-1944_1_american-psycho)

<sup>22</sup> Uo.

magában elegendő a cenzori szándék elutasításához.<sup>23</sup> Ahogy láttuk, az *Amerikai Psycho* ürügyén hónapokig úgy folyt nyilvános vita, hogy a megszólalók többsége a szöveg egészének ismerete nélkül természetszerűleg nem esztétikai ítélethozatalra vállalkozott, sőt ennek kialakítását magát sem tekintette szükségesnek, amennyiben például némely feminista vagy számos újságíró arról igyekezett lebeszélni a lehetséges olvasókat, hogy megvásárolják a könyvet – a vásárlás és olvasás elutasítását állítva be helyénvaló társadalmi tettként. Amikor Norman Mailer 1991 márciusában a popkulturális Vanity Fairben írt viszonylag hosszan Ellis regényéről, akkor egyszerre érvelt az irodalmi szféra autonómiája és az irodalmi kommunikáció magas szabadságfoka mellett, s tette nyilvánvalóvá, hogy az általa alkalmazott, a lélektani realizmus epikus képleteit számon kérő olvasásmód nem képes termékeny párbeszédbe lépni Ellis szövegével.<sup>24</sup> Mailer egyik legfőbb kifogása az volt, hogy Ellis elmulasztotta bemutatni az olvasó számára Bateman belső világát, így a regény végére érve sem derül fény a főszereplő rémtetteinek motivációjára.<sup>25</sup> Ellis maga ugyanakkor nem abban látta az *Amerikai Psycho* célját, hogy Bateman mozgatórugói a könyv befejeztével az olvasó rendelkezésére álljanak, hiszen a mű sem nem fejlődésregény, sem nem a maileri értelemben vett lélektani realizmus képletei alapján született alkotás, sem pedig szigorúan vett példázat. „Nem hiszem – mondja –, hogy egy olyan regényben, ahol ő beszél hozzád, ő a narrátor, meg lehetne magyarázni egy olyan karaktert, mint Patrick Bateman, család nélkül. Én sem akartam kimondani, és azt sem akartam, hogy Bateman mondja ki szó szerint, hogy »fiatal koromban rosszul bántak velem a szüleim és ezért... A nők elutasítottak, amikor tizenéves voltam és ezért csinálom ezt.« Talán Mailer egy kimondatlan magyarázatot keresett. Ismét két író vitatkozik a regényhez való hozzáállásról. Számomra nincs indoklás. Számomra ez a lény egyszerűen létezik.”<sup>26</sup> Az olvasó azon igénye, mely morális állásfoglalásra készítetné

<sup>23</sup> Rosa A. EBERLY, *Citizen Critics: Literary Public Spheres*, Illinois UP, Urbana–Chicago, 2000, 3.

<sup>24</sup> Norman MAILER, *Children of the Pied Piper. Mailer on American Psycho*, Vanity Fair 1991. március, 124–129., 182–183.

<sup>25</sup> Európai távlatból azt mondhatjuk, az amerikai regényíró fiatal pályatársa munkáját Kosztolányi Dezső *Édes Anna* (1926) és Albert Camus *L'Étranger* (1942) című műve előtti prózatörténeti igényekkel mérve találta könnyűnek.

<sup>26</sup> Robert LOVE, *Psycho Analysis. Interview with Bret Easton Ellis*. (Szép literatúrai ajándék, 108.)

a regényt (vagy annak beszélőjét), kielégítetlen marad: amennyiben a fikció – elmélkedik Ellis – (egyik) feladata az volna, hogy „megoldásokat kínáljon”; hogy ne vagy ne oly módon láttassa viszont az életvilág szörnyűségeit a művekben, ahogyan az az életben tapasztalható, hanem a gonosz nyerje el méltó büntetését, álljon helyre a világ rendje, nagyítsa fel az alapvető erkölcsi-etikai normák helyességébe és szükségességébe vetett hitet, bizalmat, úgy az *Amerikai Psycho* nem teljesíti ezt a feladatot.<sup>27</sup> Ellis regénye az olvasás más műveleit hívja életre, elbeszélésének konzekvens jellege nélkülözi a jelentésképzésnek azt az intencionalitását, mely a világ „olvashatóságát” és megérthetőségét, valamint a kiközlített idő helyreállítását ígéri az irodalmi szöveg keresztlül.

Az olvasás kudarca – ahogy azt az irodalmi hermeneutikától jól tudjuk – természetesen korántsem tanulság nélküli. Míg a könyv megjelenése előtti vita inkább mutatott rá annak a sokhangú társadalmi kommunikációnak a működésmódjára, amely abban a tömegmediális szisztémában zajlott, amelyet egyébként rendkívül változatos módon idéz meg Ellis regénye (a könyvbeli yuppie-k egyik kedvenc televízió-műsorának munkatársa maga is közölte mélyen lesújtó véleményét a szövegről),<sup>28</sup> addig Mailer olvasási stratégiájának hatástalansága már arról a különbségről is elárul valamit, amely a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* megformáltsága között érzékelhető. Utóbbi zárata, a vörös bársonyfüggönyvel takart ajtók egyike fölötti táblán olvasható NEM KIJÁRAT fölirat az első mű elbeszélő-főszereplőjének az *Amerikai Psychót* előlegező brutális jelenetben megmutató morális ítéletalkotó képessége („nem hiszem, hogy ez helyes”),<sup>29</sup> kívülmaradása, majd a regény végén megtörténő elmenekülése radikális visszavonásaként olvasható. Arra a kérdésre, hogy ezzel milyen olvasói szereplehetőségek íródnak be egyszersmind a szövegbe, a médiaeseményé alakított vitától ellépve, az irodalmi nyilvánosság kevéssé látványos kemény műhelyeiben lesz érdemes a választ fölkeresni.

Arra a kérdésre persze, hogy a lélektani realizmus képleteinek olvasása érvényes értelmezői stratégiát építhet-e ki az Ellis-életmű darabjaira vonat-

<sup>27</sup> *Uo.*, 107–108.

<sup>28</sup> Vö. Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's American Psycho. A Reader's Guide*, Continuum, New York – London, 2002, 68.

<sup>29</sup> Bret Easton ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 1999, 194.

kozóan, már az imént hivatkozott *Nullánál is kevesebb* megértése sem kínál könnyen megjelölhető választ. A könyv egyik kritikusa „tudathasadásos” figuraként jellemezte az elbeszélőt arra hivatkozva, hogy artikulációképtelensége bizonyítja, hogy nemcsak nem tud egy számba vehető életre szert tenni, de képtelen történeté fűzni és elbeszélni is,<sup>30</sup> miközben maga a regényszöveg irodalmi jelentőségű, így ugyancsak megkérdőjelezhető, vajon pusztán „kulturális dokumentumként”, egy kor és egy társadalmi réteg viselkedésének „lenyomataként” lehet- és kell-e olvasni. Clay ugyanis hiába kap ajándékba hűgától naplófüzetet, saját bevallása szerint képtelen vezetni azt, hiszen, amint írja, „[ö]sszeavarodtam, és beleírtam dolgokat csak azért, hogy beleírjam őket, és végül rájöttem, hogy nem csinállok elég dolgot ahhoz, hogy naplót vezessek”.<sup>31</sup> Bár e reflexió naiv olvasatban annak bizonyítéka is lehetne, ami magát az ok-okozatiságot, a szereplők motiváltságát nélkülöző minimalista regényvilág szerkezeti és stilisztikai alapját adná – vagyis e tekintetben öntükröző volna –, fölvet egy jóval bonyolultabb kérdést is, amely szereplő és szerző fölcserélésének vagy összekeverésének esetét gyűrűzteti tovább: nevezetesen elbeszélő vagy elbeszélői tudat és elbeszélés ekvivalenciájának vagy elkülönöződésének dilemmáját. Ha a kettő közt különbséget tételezünk, megtettük az első lépést afelé, hogy értelmezésünket, ítéletünket irodalmi-esztétikai kategóriák révén alapozzuk meg, és a könyv morális tétjét is ehhez mérjük. A tömegmédiák szelekciója természetesen az ellenkező olvasatnak kedvez, amennyiben úgyszólván kikényszeríti a morális ítéletalkotást, a kiadó visszakozása az *Amerikai Psycho* esetében pedig még ma is a *Bovaryné* és Flaubert esetét idézheti,<sup>32</sup> még ha az *Amerikai Psychónak* akadt is olyan professzionális értelmezője, aki épp azért igyekezett a fikció–valóság, valódi és imaginárius tett kérdésében – vagyis hogy a főszereplő-elbeszélő Bateman tettei valóságosak-e a regény világában vagy pusztán a képzelet szüleményei – elutasítani a fikción belüli fikciót, tehát a

<sup>30</sup> David PAN, *Wishing for More*, Telos 1988/nyár, 146–154.

<sup>31</sup> Bret Easton ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, 73–74. „I tried to keep a datebook one summer, but it didn't work out. I'd get confused and write down things just to write them down and I came to this realization that I didn't do enough things to keep a datebook.” *Uo.*, *Less Than Zero*, Picador, London, 63.

<sup>32</sup> Vö. Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = *Uo.*, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. BERNÁTH Csilla, Osiris, Budapest, 1999, 81–84.

képzeltés lehetőségét, mert az „azonnal kitépné a könyv méregfogát”,<sup>33</sup> ami a valóság szerialitásába visszahelyezkedő vagy visszahelyezett mű esetében – lásd a mű kiadás- és értelmezéstörténetének kezdeti szakaszát – konzekvens interpretációs álláspontnak tekinthető. Ugyan a regény szatíráként való értelmezése függetleníthető e problémától, a valósként színre vitt, de bizonytalan státusúként akár vissza is vonható tettek-események leképezik azt a manipuláción és felcserélésen, összetévesztésen alapuló struktúrát, mely az említett módon a szöveg nyilvános fogadtatásában is végbement, és azt, amely a regényvilág episztemológiai tétje is: amint a kölcsönzött diskurzusok mintájára felépülő tárgykörnyezet darabjai termékek és katalógusok üres helyeit töltik be, úgy natúra és technika fölcserélése a manipulált és torzult érzékelés jelölőjévé, de a szöveg nyilvános térben történt torzításának, az olvasás vakfoltjának jelképévé is vált. Az, hogy minderre a tapasztalatra a tömegmédiá és a nyilvánosság már nem tart – de talán nem is tarthat – igényt, egyfelől (honi irodalomtörténeti kontextusban) arra a mozzanatra emlékeztet, amellyel Ignótus az Ady híres verséhez fűzött kommentárját – „Akaszszanak fel, ha értem” – volt kénytelen magyarázni. Ezzel Ignótus korántsem azt állítja, hogy nem érti *A fekete zongorát*, sokkal inkább a vers poétikai struktúrájához nem talált adekvát, argumentatív értelmezői nyelvet, s így inkább azokat nem érti, akik a kijelentésen felbuzdulva hirtelen csatlakoztak a nem-értők sorához. Másfelől azt sugallja, hogy az a tömegmédiá igyekszik diszkurzívan szabályozni az erkölcsi és ízlésbeli ítéletekről való beszédet, mely maga jórészt ezek kisiklásából táplálkozik az éppen a törésvonalak mentén szerveződő nyilvánosságban. Itt azonban érdemes röviden kitekinteni az *Amerikai Psycho*, illetve érintőlegesen az eddigi életmű magyarországi recepciójára.

Az *Amerikai Psycho*, valamint Ellis regényeinek magyar fogadtatása az angol nyelvű nyilvánosságban zajló eseményekhez képest megkérdőjelezhető mutat. A kötet az Európa Könyvkiadó jóvoltából látott napvilágot Bart István fordításában 1994-ben, ami ugyan a magyar kiadó viszonylag gyors reagálását mutatja, a szélesebb értelemben vett honi olvasóközönség számára Ellis neve azonban nem csenghetett különösebben ismerősnek. Az *Ame-*

<sup>33</sup> BÀN Zsófia, *Túl a minimalizmuson. Paradigmaváltás Bret Easton Ellis Amerikai Psycho-jában*, Prac 2004/2., 8.

*rikai Psycho* sötét borítóval, sárga sávba írt figyelmeztető jelzéssel került a boltokba (később *A vonzás szabályai*, valamint a *Holdpark* hasonló külleme sorozatként engedte láttatni az életmű magyar kiadását, ami alól azonban színben a *Nullánál is kevesebb*, méretben és kötésben pedig a *Glamoráma* is eltért, a *Királyi hálószobák* pedig teljesen új fazont kapott az első regény ekkorra időzített újrakiadásával egyetemben). Ez a megoldás könyv esetében azért lehetett különösen szokatlan, mert akkoriban még a mozifilmek korosztályok szerinti besorolása sem volt egyértelmű. (Azóta sem kifejezetten gyakori, hogy irodalmi mű hasonló besorolást kapjon; az egyik emlékeztetes, ám a szövegek epikus világából fakadó példa a *Harry Potter*-széria magyar megjelenése volt, amelynél az utolsó két könyvet „12 éven felülieknek” felirattal látták el.) Az *Amerikai Psycho* hátlapján a kiadó felhívja a figyelmet a szöveg szokatlan brutalitására, röviden, ám meglehetősen marketingízű módon összefoglalja a regény kiadásának szövevényes történetét, elsősorban az Ellis számára kicsengetett horribilis összegre és a publikálástól elálló eredeti kiadóra fókuszálva, majd Patrick Bateman – és esetleges motivációjának – megérthetlensége mellett a szöveg *megérthetőségére* helyezi a hangsúlyt. Olyan irodalmi anyagként kezeli a regényt tehát, melynek értelmező befogadása a főszereplő-narrátor, valamint a regényvilág kegyetlenségének „érthetlenségével” szemben nagyon is feladata volna az olvasónak: a szöveg naturális borzalmaitól – így a javaslat – el kell távolodni, egészben kell látni azt, összefüggésekbe kell helyezni. „Ez egy ronda könyv”, fűzhetjük hozzá Ellis meglátását,<sup>34</sup> ami persze nem mentesít az értelmezés szükségessége alól, hiszen az esztétikum korántsem egyenlő a széppel.

Az *Amerikai Psycho* tehát 1994-ben, az azt követő novelláskötet, *Az informátorok* 1997-ben jelent meg magyarul, míg az első könyv, a *Nullánál is kevesebb* 1999-ben, a második, *A vonzás szabályai* 2001-ben, a *Glamoráma* pedig az 1998-as eredetihez képest már 2000-ben. (A *Holdpark* és a *Királyi hálószobák* szinte az angol nyelvű megjelenéssel egy időben.) Ellis magyar recepciója az itthon is sikeres művek ellenére meglehetősen hiányos; néhány invenciózus tanulmányt leszámítva főként kritikák olvashatók róluk. Az életmű *Amerikai Psycho* felőli olvasata honi kontextusban azonban kiegészül néhány olyan megjelenéssel, mely árnyaltabb képet fest a szerző ad-

<sup>34</sup> LOVE, I. m. (Szép literatúrai ajándék, 107.)

digi munkásságáról. Az egykori pécsi szerkesztésű irodalmi és bölcséleti folyóirat, a Szép literatúrai ajándék ugyanis már az 1998-as évfolyamának első számában, „Elhalt és élő külföldi szerzők” című rovatában bemutatja Ellist, elsősorban mint az *Amerikai Psycho* szerzőjét – itt olvasható magyarul Robert Love sokat citált 1991-es Rolling Stone-beli interjúja a nevezetes könyv publikálásának folyamatáról, háttéréről és a nyilvánosságban akkor zajló eseményekről, továbbá egy néhány oldalas részlet az abban az időben magyarul még meg nem jelent *Less Than Zeróból*, Máthé Andrea fordításában.<sup>35</sup> A valahai irodalmi folyóirat tehát néhány évvel a magyar kiadású *Amerikai Psycho* után a tudományos és kritikai diskurzus tematikus beindítása helyett az e diskurzust is jelentősen befolyásoló témákat taglaló interjúval, valamint egy addig magyarul publikálatlan regényrészlettel járult hozzá Ellis honi recepciójához. Az *Amerikai Psycho* felőli olvasás hazai kényszerét töri meg a Helikon irodalomtudományos folyóirat 2003-as első két, összevont száma, mely a nyolcvanas évek amerikai minimalizmusát tárgyalja, és bár itt sem olvasható elemzés Ellis műveiről, egy hosszabb interjú betekintést enged a korai szövegek, elsősorban a *Nullánál is kevesebb* születésének, publikálásának és fogadtatásának háttérébe és körülményeibe.<sup>36</sup> A magyar olvasóközönség számára Ellis regényei olyan irodalmi nyilvánosságban artikulálódtak, mely a megkésetttség okán nem vihette ismét színre a szövegek, illetve a kiadásuk körüli vitát, de nem is generálhatott újakat; a hiányzó recepció részben keletkezés- és fogadtatástörténeti adalékokkal telítődött, melyek egyfelől hozzájárulhattak a könyvek népszerűsítéséhez, másfelől – a Helikonban kommentárral ellátva – beágyazhatták a szövegeket az irodalomtörténet összefüggésrendszerébe. Korábban sok más szerző és mű mellett Abádi Nagy Zoltán írt, még az *Amerikai Psycho* magyar publikálását megelőzően, Ellis első regényéről *Az amerikai minimalista próza* című monográfiájában,<sup>37</sup> Kékesi Kun Árpád pedig már 1996-ban behatóan foglalkozott a *Nullánál is kevesebb*, valamint az *Amerikai Psycho* kultúr-

<sup>35</sup> Bret Easton ELLIS, *Nullánál kevesebb*, részletek, ford. MÁTHÉ Andrea, Szép literatúrai ajándék 1998/1, 90–99. A magyar cím egyetlen szóban tér el M. Nagy Miklós fordításától.

<sup>36</sup> Michael SCHUMACHER, *Interjú Bret Easton Ellisszel*, ford. SÁGHY Miklós, Helikon 2003/1–2., 88–101.

<sup>37</sup> ABÁDI NAGY Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Argumentum, Budapest, 1994.

kritikai, kultúrfilozófiai háttérével.<sup>38</sup> 2004-ben a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Fiatal Írók Szövetsége és a Palimpszeszt Alapítvány konferencia témájává tette a szerző addigi munkásságát, kapcsolódva egyúttal a minimalizmus magyarországi irodalmi jelenségeinek értelmezhetőségéhez.<sup>39</sup>

Tanulságos és beszédes, hogy az elmúlt csaknem három évtized olvasás-kultúrája Ellis műveit a lehető legkülönbözőbb belátások és érvelések alapján tette meg, angolszász kontextusban mindenekelőtt kultúrkritikai, sőt radikális politikai fénytörésben, tulajdonképpen revideálva az *Amerikai Psycho*, de vissza- és előremenőleg az azt megelőző és követő szövegek tapasztalatát. (Hogy mennyiben *esztétikai* tapasztalatát, arról monográfiánkban bővebben szólnunk.) Az egyik első, az eddigi Ellis-életműről szisztematikus feldolgozást nyújtó angol nyelvű monográfia olyan, zömmel politikai olvasatát adja a szövegeknek, melyhez a regények – saját olvasásuk tapasztalatát is átírva-medializálva – eleve ironikusan, sőt parodikus viszonyulnak. Három rövid részletet idézünk a *Holdpark* ál-önéletrajzi elbeszélőjének rövid memoár(-paródiá)jából, először az első regény, a *Nullánál is kevesebb* kapcsán: „Részletesen leírtam benne egy gazdag, bizonytalan szexuális hajlamú, elidegenedett fiatalembert”, aki barátaival „mély apátiába sodródik [...] Nemcsak egy életmódot ítéltem el ebben a regényben, amelyet jól ismertem, hanem – gondoltam igencsak nagyképpen – a *reagani nyolcvanas éveket is*, és, kevésbé közvetlenül, a *jelenlegi nyugati civilizációt*.” Majd a második műre visszatekintve: „A *vonzás szabályai*-t Camdenben írtam végzős koromban, és egy gazdag, elidegenedett, bizonytalan nemi hajlamú egyetemistákból álló kis csoport szexuális életét ábrázoltam benne [...] a *reageni nyolcvanas évek derekán*. [...] és az volt az elképzelés, hogy mindezzel ítéletet mondok a... nos, igazából semmi fölött sem, de a pályámnak azon a pontján kiadhattam volna az első éves koromban a Virginia Woolf-kurzuson készített jegyzeteimet is [...]” Végül a harmadik regényt illetően: „Ugyan mit lehetne mondani az *Amerikai Psychóról*, amit még nem mondtak el? [...] egy fiatal, gazdag, elidegenedett Wall Street-i juppiról szól, akit Patrick Batemannek hívnak,

<sup>38</sup> KÉKESI KUN Árpád, *Az értelem(hiány) keresztútjai. Bret Easton Ellis Amerikai Psycho című regényének néhány kultúrfilozófiai vonatkozása*, Literatura 1996/1., 61–73.

<sup>39</sup> Bret Easton Ellis és a minimalizmus Magyarországon, 2004. március 5. A konferencia anyagának egy része a Prae irodalmi folyóirat 2004/2-es számában olvasható.



történetesen sorozatgyilkos, s mélységes apátia tölti el a *reagani nyolcvanas évek derekán*.<sup>40</sup>

A *Holdpark* öntematizáló szövegei, melyek a nyilvánosság működésének logikáját sem hagyják érintetlenül, illetve a könyv maga szűk tizenöt évvel az *Amerikai Psycho* megjelenését követően a kritikai nyilvánosság térképét is ironikusan átrajzolja. Az Ellis karrierjét övező viták pikáns adaléka, hogy a 2005-ös regényt éppen az a – maga is – *celeb writer* vette védelmébe az Entertainment Weekly hasábjain – kritikai fenntartásokkal ugyan, de az *Amerikai Psycho*val egyetemben –, akit a szöveg „apafigurájaként” nevezett meg a kritika, és aki a hetvenes évek elején mélyszegénységből érkezve a világ leggazdagabb írójává, valamint popkulturális ikonná vált; aki azáltal gazdagodott meg, hogy regényeiben a tudattalan és a kollektív-társadalmi félelmeket vitte színre, és aki – Harold Bloom, a *Western Canon* szerzőjének főhíborodására – 2003-ban megkapta az egyik legrangosabb amerikai irodalmi elismerést, a Nemzeti Könyvdíjat. Stephen King az *Amerikai Psychót* egy jó író rossz művének nevezi, mely szerinte „unalmassága” és „vérszomjassága” ellenére bizonyoságát adja annak, hogy Ellis remek történetmondó.<sup>41</sup> King talán éppen azért sem foglalkozik túl sokat az *Amerikai Psycho* morális dilemmáival vagy, amint ő maga utal rá, a körülötte történt felhajtással, mert mindenképp a mű *irodalmi* olvasata érdeklő, és in-

<sup>40</sup> Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005, 12–13., 22–23., 25–26. Kiemelések tőlünk. „It was an indictment not only of a way of life I was familiar with but also – I thought rather grandly – of the Reagan eighties and, more indirectly, of Western civilization in the present moment.” Uő., *Lunar Park*, Vintage Books, New York, 2006, 6. „The Rules of Attraction was written during my senior year at Camden and detailed the sex lives of a small group of wealthy, alienated, sexually ambiguous students [...] during the height of the Reagan eighties. [...] and it was supposed to be an indictment of, well, really nothing, but at that point in my career I could have submitted the notes I had taken in my junior year Virginia Woolf course [...]” Uő., 13. „What’s left to say about American Psycho that hasn’t already been said? [...] I wrote a novel about a young, wealthy, alienated Wall Street yuppie named Patrick Bateman who also happened to be a serial killer filled with vast apathy during the height of the Reagan eighties.” Uő., 15. Vegyük észre, hogy a visszatekintő kommentár valamennyi könyv egyirányú, azonos vagy hasonló panelekből építkező politikai olvasatát, kultúrkritikáját fogalmazza meg – az ismétlés, az interpretáció leegyszerűsítése az „Ellist utánzó Ellis” (vö. a regény első két fejezetének nyitó mondataival) regényének mise en abyme-ja.

<sup>41</sup> Stephen KING, *My So-called Admiror*, Entertainment Weekly 2007. február 1. [http://www.ew.com/ew/article/0,,20419951\\_1107881,00.html](http://www.ew.com/ew/article/0,,20419951_1107881,00.html)

nen nézve Ellis könyve rossznak, Ellis maga azonban jó írónak bizonyul.<sup>42</sup> Ha a kritikai diskurzus valamely pontjain Ellis korábban ördögi figuraként tűnt föl, King e helyütt igyekezett arról gondoskodni, hogy – továbbra is az irodalmi olvasat, azaz az irodalomkritika „kemény” műhelyei felől nézve – az Ellisről alkotott kép (a *Holdpark* okán) az ellenkezőjébe forduljon. A regény egyik önreflexív passzusát – „Ki fogja megvenni a sztorit, amit azért csináltam, hogy megmentsem magam?”<sup>43</sup> – kifogtatva megjegyzi: „Én, példának okért, 20%-os kedvezménnyel. Saját nyomaimat kerestem a könyvben, végül Elliséit találtam. Nem volt elpazarolt idő, korántsem. [...] A regények varázsa, hogy a szívünkbe látnak. A szívekről szólva pedig a *Holdpark* olvasói csodálkozni fognak, Ellisnek mily meglepően nagy szíve van. Ez a könyv, mely sötéten és banálisan indul, végül ragyogni kezd, feltárulkozik, meglepő erővel és magabiztossággal.”<sup>44</sup> Az *Amerikai Psycho* nőgyűlölőnek, zavart elméjűnek nevezett, a folyamatos védekezés (Ellis szerint megalázó) pozíciójába kényszerített szerzője King mintegy odavetett reflexiójában rendkívül kedvező képben tűnik föl, míg Patrick Bateman figurája egyszerűen csak kellemetlenkedő alak, aki egy partin „a sarokba szorít, és ugyanazokat a sztorikat meséli neked, miközben szép lassan rácsorgatja az italát a zakódra”.<sup>45</sup> Ha más nem, annyi haszna talán mindenképp lehet e reflexiónak, hogy tudatosítja szerző és elbeszélő különbségét, melyet az *Amerikai Psycho* megjelenése körüli disputában Ellis is fölemlgetett. Ami pedig a szóban forgó írók, valamint az elit irodalom és a popkulturális regiszter nyilvánosságbeli reprezentációját illeti – Ellis regénye és a *Péntek 13* kapcsán a kérdés jelentőséget nyert –, King nem rejti véka alá meglepettségét, amikor a *Holdpark*ot a neki szánt hommage-ként kezdte emlegetni a kritika. „Azt hittem, csak egy viccről van szó: a csillogó nagyvárosi Bret Easton Ellis Stephen Kinget utánozza – ez majdnem olyan, mint-ha Stephen King Philip Rotht utánozná [...]”,<sup>46</sup> ami nem utolsósorban arra

<sup>42</sup> „Nem vagyok egészen Bret Easton Ellis-szűz – mondja a *Holdpark* kapcsán. – Olvastam az *Amerikai Psychót*, csak hogy lássam, mi ez a felhajtás körülötte, és azt gondoltam, hogy ez egy jó író rossz könyve [...]” Uő.

<sup>43</sup> Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, 452. „Who was going to buy the pitch I was making in order to save myself?” Uő., *Lunar Park*, 360.

<sup>44</sup> KING, *My so-called admiror*.

<sup>45</sup> Uő.

<sup>46</sup> Uő.

is utalhat (ön)ironikusan, hogy Harold Bloom szerint (DeLillo, McCarthy vagy Pynchon mellett) Rothnak kellett volna adni a Nemzeti Könyvdíjat King helyett, és ennek az irodalomtudós 2003-ban hangot is adott.<sup>47</sup>

Ami az olvasói és kritikai szerepeket illeti, a *Holdpark* elbeszélője úgy helyezi át már az első könyv, a *Nullánál is kevesebb* kritikai befogadásának diszkurzív komponenseit is, hogy a regényről született kritikák egyik – a fikció szereplőire vonatkozó – vezérszavát (miszerint a *Nullánál is kevesebb* szereplői afféle kábítószeres *zombik* volnának) az első kötet kéziratát olvasó egyik szerkesztő szájába adja, s így voltaképp visszaírja a kritikai nyilvánosságban zajló beszéd jellegadó elemeit a nyilvánosság *előtti* szférába, illetve onnan eredezteti azt. Nem oly rég Ellis odáig fokozta az ezzel való játékot, hogy a Twitteren az *Amerikai Psycho* folytatásáról tudósító bejegyzések tömelegét publikálta. Egész éjjel tartó, sorozatos posztjaiban az ötleteit osztotta meg az őt követő közönséggel, esetenként tippeket kérve az egyes jele- netekhez, amiről másnap a sajtó úgy tudósított, hogy Bret Easton Ellis a híres regény folytatását készíti (elő),<sup>48</sup> miközben hónapok óta azt is lehet tudni, hogy az *Amerikai Psycho* Mary Harron által 2000-ben rendezett adaptációja után alig több mint tíz esztendővel forgatják a film *remake*-jét. A regény folytatásának brainstormingja és a remake készítése ugyan nem feltétlenül hozható összefüggésbe, az azonban szemet szűrő, hogy Bateman alakja – mely mind a tweeteknek, mind a filmnek afféle újra felfedezett és kidolgozott figurája – egyfajta nyilvánosság előtti nyilvánosságban artikulálódik és válik diskurzus tárgyává. Pontosabban szólva az figyelhető meg, hogy az irányított nyilvánosságnak egy másik, kevésbé ellenőrzött fajtája alakítja a fikcióról való beszédet: Ellis bejegyzéseit ugyan mindenki követheti, akinek van internet-hozzáférése, a posztok korlátozott terjedelme és közlőképessége miatt viszont azok értelmezhetősége is meglehetősen korlátozott. Különösen

<sup>47</sup> Roth életművét, teljesítményét természetesen mindez nem érintette. Vele kapcsolatban érdekességképp annyit jegyzünk meg, hogy Ellis éppen az ő nevét említette nem oly rég, mint akinek a könyveit korábban nem, felnőtt fejjel viszont egyvégtében végigolvasta. Roth egyébként két művéért is elnyerte korábban a Natinal Book Awardot. King díjának vitájához lásd David D. KIRKPATRICK, *A Literary Award For Stephen King*, The New York Times 2003. szeptember 15. <http://www.nytimes.com/2003/09/15/books/a-literary-award-for-stephen-king.html?pagewanted=all&src=pm>

<sup>48</sup> Lásd a Shortlist.com összefoglalását, melyet később maga Ellis is posztolt a Facebookon: <http://www.shortlist.com/entertainment/is-bret-easton-ellis-writing-american-psycho-2>

elgondolkodtató, hogy Bateman, aki önmagát kizárólag mediális fordításon, áthelyezéseken keresztül igyekszik megérteni, ismét úgy válik média-eseménnyé, hogy az olvasás és értelmezés számára nem áll rendelkezésre – mert ezúttal nem létezik – (kész) irodalmi anyag. Ugyanolyan szembeötlő, hogy Ellis, akit a kilencvenes évek elején a radikális feministák az *Amerikai Psycho* főszereplő-elbeszélőjével (csaknem) azonosítottak, bejegyzéseiben Bateman különös preferenciáiról és devianciáiról ötletel, ami a közléseknek a nyilvánosság széles nyitottságáról tanúskodó, ám nem éppen megszokott módját tekintve újabb vitákat eredményezhetne nem csupán egy kevésbé reflektált biográfiai-pszichoanalitikus olvasatban, de a posztok jellegéből fakadó kifejtetlenséget (és a bejegyzések szerzői hangját) tekintve is.<sup>49</sup> Mint-hogy azonban Ellis a tweeteket közlő összefoglaló cikket már a megjelenés másnapján posztolta Facebook-oldalán, úgy tűnik, hasonló játékot űz a(z irodalmi) nyilvánossággal és az olvasóval, mint regénybeli alteregója, midőn az első regényének kritikai fogadtatásából kölcsönzött értékítéletet a *Holdpark* fikciójában visszaírta a *Nullánál is kevesebb* publikációját megelőző időre. (Innen nézve különösen szórakoztatóan hat, ahogyan a *Péntek 13* című film – mely cím az *Amerikai Psycho* megjelenésekor a korábban említették szerint előkerült a disputában – felbukkan Ellis friss tweetjei közt, mint a fiatal Bateman által megtekintett produkció [„Patrick watched Friday the 13th when he was sixteen but... page seven on notes for sequel”]. Nehéz szabadulni a gondolattól, hogy mindez úgy a kiadástörténet és az akkori nyilvános diskurzus, mint a Bateman motivációit igénylő, a „lélektani realizmust” számon kérő olvasat ironikus kiforgatása azáltal, hogy Ellis a születő [?] fikció részévé avatja a klasszikus slasher mozit.)

Arról persze, hogy mindez öntematizálásként vagy önmenedzselésként értékelhető-e, azért sem könnyű szólni, mert az internet és a közösségi fórumok nyilvánosságában mindennapi eseményként vihetők színre, illetve jóval hamarabb erodálódik a közlések hatóereje. A regények tekintetében természetesen más a helyzet, hiszen ezek szövevényes poétikai stratégiája a valósággal és a nyilvánossággal való kapcsolatot, a szövegek valósággal

<sup>49</sup> Vö. például: „Hmm... Page 5... Murdering David Beckham in an elevator in Manchester...”; „Scene where Chris Martin and Patrick Bateman eat waffles and talk about how cool St. Vincent is... and then Patrick slits his throat. Notes.”; „Making new notes. Going to bed. Can't believe this happened. Am I really going to start doing this? PB says yes...”

és nyilvánossággal folytatott dialógusát úgy írja vissza azok értelmezhetőségébe, hogy egyúttal a médiumok rögzíthetetlen játékát viszi színre, ami nemcsak a textus irodalomtörténeti helyét szituálhatja, de az esztétikum, illetve az esztétikai ideológiák mibenlétét is.

A 2010-ben napvilágot látott legutóbbi Ellis-regény, a *Királyi hálószobák* a fentebbihez hasonló stratégiával bontja le és alakítja át az Ellis-életmű nyilvános fogadtatását, és medializálja a művek olvasásának tapasztalatát. A regény elbeszélője, aki elvileg megegyezik az első regény narrátorával, a *Nullánál is kevesebb* epikus világának figuráit „artikulációképtelen zombi”-nak nevezi a szerző (azaz Ellis) ármánykodása nyomán, és ezzel a gesztussal a *Holdpark* Bret Easton Ellis nevű narrátorához kapcsolódik, aki a *Nullánál is kevesebb* figuráinak illetően jellemzését az említett módon a kézirat egyik szerkesztőjének tulajdonítja, miközben az a valóságban a könyvről szóló kritikai diskurzus részeként terjedt el. Jellemző persze – és az amerikai irodalmi közeg egyik nem elhanyagolható szempontja –, hogy a szövegek a filmes adaptációkon keresztül válnak a legszélesebb körben „hozzáférhetővé” és „olvashatóvá”, azaz a legtágabb nyilvánosság számára megítélhetővé. Így nem is csoda, hogy a *Nullánál is kevesebb* filmadaptációjának értelmezésével induló *Királyi hálószobák* a morálról szóló beszéd nyilvános szabályozásával magyarázza a mozi sikerületlenségét és bukását, pontosabban tehát azzal, hogy a film producerei azoknak a gyerekeknek a szülei voltak, akik a könyvben oly negatív színben bukkantak föl. „Megtanultam, hogy a mozi mindig ezt követeli”, mondja Clay a *Királyi hálószobák*-ban arra utalva, hogy a regény morális dilemmájának színre vitele, olvasási stratégiája alapvetően különbözik a stúdióktól függő filmekétől. Ahhoz, hogy a regényvilág ennyire törekeny felületet hozzon létre saját befogadásának, a róla való beszéd alapjainak irányításához, olyan események is nagyon finoman hozzájárultak, mint magának a primer szövegnek a nyilvános térben történő artikulációja: a Random House a materiális megjelenéssel egy időben hangoskönyvként is publikálta a *Királyi hálószobák*-at, a szöveg felolvasására, azaz narrálására pedig azt az Andrew McCarthyt kérte föl, aki huszonhárom évvel ezelőtt, a *Nullánál is kevesebb* 1987-ben debütált filmváltozatában a főszereplő Clayt alakította. A kiadó amellett, hogy a könyvhöz mozgóképes trailert készített – a filmek mozielőzeteséhez hasonló, regények promótálását szolgáló kisfilmek ma már nem számítanak újdonságnak –, a han-

goskönyv készítését is dokumentálta, azaz rögzítette és a világhálóra szabódította Andrew McCarthy, alias Clay értelmezését a *Királyi hálószobák*-ról. A színész szerint „jó volt ismét belehelyezkedni Clay karakterébe”; kijelentése azért nyerhet különös értelmet, mert Ellis érzékelhetően nagyon pontosan tisztában volt a mű, illetve a művek által generált nyilvános vitákkal, és ennek megfelelően elbeszélőjét eleinte az első regény, a *Nullánál is kevesebb* értő kommentálójaként tünteti föl, majd a regény világában zajló események tökéletes nem-értőjeként írja vissza abba a kritikai diskurzusba, melynek szereplői értelmezői szemhatára – legalábbis a tömegmédia vagy a napilap nyilvánosságában – már aligha terjed ki az *Amerikai Psycho* világáig.

A Random House kiadó kisfilmjében McCarthy először a huszonhárom évvel ezelőtti eseményekről beszél, azaz a *Nullánál is kevesebb* filmadaptációjához viszonyít. A *Királyi hálószobák* egyik utolsó jelenetében Clay az *Amerikai Psychó*-ban leírtakhoz hasonló módon bánik el két fiatallal egy hűvös sivatagi házban, s megjegyzése („a házban volt egy példány a könyvből, amit rólunk írt valaki húsz évvel ezelőtt”),<sup>50</sup> a dátum alapján ugyanúgy utalhat az *Amerikai Psychóra*, mint a borító jellemzése alapján a *Nullánál is kevesebbre*. Innen nézve – és a nyilvánosság diszkurzív „rendjét” figyelembe véve – aligha lehet „jó” belehelyezkedni Clay karakterébe, bár az említett sivatagi jelenet – ahol „aztán a kamera a sivatagot pásztázza” – a több, egymásba omló mediális rendszer okán komoly kétségeket hagy saját episztemológiai státusáról. Ahogyan a *Glamoráma* zárlatában valamennyi (szerep) identitás megkérdőjeleződik, úgy a *Királyi hálószobák* a *Nullánál is kevesebb*, az *Amerikai Psycho* és a *Holdpark* olvasási stratégiáit, befogadási tapasztalatát, az irodalmi és az azon túli nyilvánosságban artikulálódó beszédet folyamatosan variálva és felforgatva voltaképp az irodalom „felelősségvállalásáról” való diskurzus alól rántja ki a szönyeget, úgyszólván eltörli az olvasási „szokásrend” emlékezetét.

A könyv egyik kritikusa azt rótta föl neki – ha nem is egyértelműen negatívan ítélve –, hogy míg a (társadalom)kritika, a morál a *Nullánál is kevesebb* minimalista narratívájába mintegy bele volt építve (glamour és horror összjátékában), addig a *Királyi hálószobák* nem más, mint minimalizmus

<sup>50</sup> Bret Easton ELLIS, *Királyi hálószobák*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2010, 208. „and in the house was a copy of the book that had been written about us over twenty years ago” Uő., *Imperial Bedrooms*, Picador, London, 2010, 166.

kritika nélkül, horror glamour nélkül.<sup>51</sup> Úgy tűnik, Ellisnek az Ellis-könyvek olvasástapasztalatát medializáló, a szövegekről szóló nyilvános beszédet az irodalmi eseménybe visszaforgató kísérletei bár a tömegmédiá sajtóosságainak vakfoltjára is rámutatnak, e vakfolt logikája értelmében el is tüntetik a közvetítés (egyébként szembeötlő) médiumait.

<sup>51</sup> Matt THORNE, *Imperial Bedrooms by Bret Easton Ellis*, Telegraph 2010. július 11. <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7877348/Imperial-Bedrooms-by-Bret-Easton-Ellis-review.html>

HALÁSZ HAJNALKA

## *Nyelvtörvények zaj és kód között*

Kiazmusok és bináris rendszerek  
Jakobson és Saussure modelljeiben

Ma alighanem a szó legszorosabb értelemben is sürgetőnek nevezhetőek azok a kérdések, amelyek a technikai rögzítésnek és kódolásnak az információátvitelben, eseményközvetítésben betöltött szerepét firtatják. Milyen feltételei vannak az esemény nyelvi-mediális hozzáférhetőségének? Hogyan befolyásolják, rendezik át (ha nem csak közvetítik) a technikai médiumok a történések struktúráját? Sürgetők ezek a kérdések abban az értelemben is, hogy azon nyomban elfeledtetik saját kiindulási alapjukat, és sietősen terelnek tovább olyan kutatási feladatok felé, amelyekre így már a szellemtudományok állítólagos felelősségének a terhe is ránehezedik. Úgyszólván önmagukat indokolják annak ellenére, hogy aprólékosabb interpretációval bebizonyítható: sem a közvetített értelem vagy dolog, bármi legyen is az, nem érdemli meg az esemény nevet, illetve sem a technika, sem a kód fogalma nem különböztethető el önmagukban és dologiasíthatók, még akkor sem, ha performatív funkciókat társítunk hozzájuk. A megfogalmazott kérdések valójában egy kauzális felcserélésnek és megkülönböztetésnek az eredményei: nemcsak mert nem lehet elgondolni olyan eseményt, amely ne lenne közvetített, és ezért az esemény csak a közvetítésben férhető hozzá, hanem mert egyedül a közvetítés eseményei adottak, azaz az esemény a közvetítés médiuma, és nem pedig fordítva. Mivel az a nehezen elképzelhető, de szükségyszerű, illetve nyelvelméleti belátások tanulságai után egyre ismerősebben hangzó következtetés, hogy az interpretáció eseménye csakis önmagát közvetíti, rendre ellenáll a technika tapasztalatának, ezért talán mindig is érdemes lesz emlékeztetni erre a feszültségre, még akkor is, ha ennek a sosem volt eseménynek az emlékezetétől nem várható több, mint önmagának – a mégis eseményszerű – ismétlése. A dolgot a továbbiakban a nyelvi