

Fodor Péter – L. Varga Péter

A nem értés mesterkurzusa

A vonzás szabályai (The Rules of Attraction, 1987)

És ahogy ott ültem, boldogtalan szerelmesnek éreztem magam.
De aztán persze eszembe jutott, hogy csak a fele igaz:
hogy boldogtalan vagyok.
(*A vonzás szabályai*)

Utólag keletkező középpont

A *Nullánál is kevesebb* 1985-ös közönség- és szakmai sikerét követően Ellis viszonylag gyorsan, alig két esztendővel később új regénnyel jelentkezett. A tematikus és stiláris hasonlóságok nem különösebben alapos szemrevételezése alapján a kritikai fogadtatás legfőbb szólama szerint az író mindent ugyanúgy folytatott, ahogy előző könyvében abbahagyott, csak kevésbé jól megoldottan: „a belátások megritkultak, a humor majdnem eltűnt, s a próza olyan lapos lett, mint egy egynapos palacsinta”.¹ A tekintélyes napilapokban megjelent recenziók kifogásolták a mélység nélküli szereplőket, akik éppen olyanok, mint az első regényben, legföljebb a nevük változott meg,² s akiknél még az állatmesék antropomorfizált figuráiban is több emberi rejlik.³ A könyv megjelenése után kialakult kritikai konszenzus – mely a *Nullánál is kevesebb*hez hasonlóan kordokumentumként, valamint az író önéletrajzi elemekben bővelkedő műveként tekintett a szövegre –, egyértelmű visszalépésnek minősítette azt, s az Ellis-oeuvre elmélyült tanulmányozására vállalkozó munkákban is feltűnően kevés alkalommal találkozni vele. *A vonzás szabályainak* az életmű belső értékrangsorában való megszilárdultnak látszó helyét („a leggyengébb regénye”) Georgina Colby igyekezett monográfiájában felülbírálni: bár ő is a korai művek hasonlóságára helyezi a hangsúlyt, amellet érvel, hogy a könyv leértékelése annak köszönhető, hogy a kritikusok nem fordítottak kellő figyelmet a melankolikus hangoltságára, s nem vették észre, hogy a szöveg nem más, mint a '80-as évek által elfedett, elfelejtett irodalmi és kulturális hagyomány fölött mondott gyászbeszéd.⁴ Bár a regényből Roger Avary rendezésében 2002-ben készült, frappáns és sikeres film elsősorban nem ezt az aspektusát erősíti fel az irodalmi műnek, meggondolkodtató, hogy Ellis a filmipart, a film médiumát megidéző könyvei helyett épp *A vonzás szabályai* adaptációja

-
- 1 Neal KARLEN, *Attack of the Anti-Heroes*, Los Angeles Times Book Review, 1994. augusztus 21.
 - 2 Michiko KAKUTANI, *Today's Students*, The New York Times, 1987. szeptember 19.
 - 3 Richard EDER, *Flopsy, Mopsy, Paul, Sean and Lauren*, Los Angeles Times, 1987. szeptember 13.
 - 4 Georgina COLBY, *Bret Easton Ellis. Underwriting the Contemporary*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, 31.

tekinthető az egyetlen, esztétikailag jól megoldott alkotásnak. Hogy miért, arra a későbbiekben megpróbálunk választ találni.

Az 1987-es regény a keleti parti, kitalált Camden College-ban játszódik, New Hampshire-ben, azon a kis bölcsészkaron (vagy amint az Egyesült Államokban nevezik: liberal arts college-ban), ahol a *Nullánál is kevesebből* megismert Clay is tanul – sőt az első regény elbeszélő-protagonistája egy tantermi jelenet és egy rövid vallomás erejéig fölbukkan *A vonzás szabályaiban*. A könyv a korábbihoz hasonló módon nem tagolódik részekre vagy címmel ellátott fejezetekre, azonban paratextus jelöli az epikus világ idejét: 1985 őszén járunk vélhetően bő fél évvel azt követően, hogy Clay hazautazott, majd visszatért karácsonyi kaliforniai vakációjáról. Az idő jelölése és az ismerősnek ható térleírások a világszerű olvasatot erősíthetik: az olvasó elhelyezheti a művet a valós időben és térben, valamint társadalmi-politikai kontextusban is. Utóbbi jelentőségét alátámaszthatja a regény mottójául választott részlet Tom O'Brien *A katona legszebb álma* (*Going After Cacciato*) című művéből: „A tényeknek még láncra fűzve sem volt igazi rendjük. Az események nem követték harmonikusan egymást. A tények különállók, véletlenszerűek, összeviszszak voltak, még miközben történtek is, epizodikusak, töredezetek, semmi sima átmenet, az eseményeknek az előző eseményekből való kibomlásának érzete...”⁵ – az 1978-as regény az amerikaiak egyetlen sikertelenül megvívott háborúját, a vietnami háborút választotta témájául, fiatal katona-szereplőinek a hazáért és a túlélésért folytatott harca, a hatvanas évek politikai és diákjogi mozgalmi, az X generáció születésének időszaka adja hátterét *A vonzás szabályai* ideológia- és kultúrkritikai olvasatának.⁶ Ami többek között elveszett Vietnamban, az ebben az értelmezésben a szóban forgó generáció maga: egy a társadalmi, politikai és nemi identitásával kezdeni mit sem tudó nemzedék, mely magatehetetlenül vergődik a kaliforniai napsütésben vagy az isten háta mögötti New Hampshire-i egyetem lehetetlenebbnél lehetetlenebb szakjain. Kétségtelen, hogy a szöveg hemzseg a '60-as és '70-es évek kulturális ikonjaira való utalásoktól, s a generáció önértelmezésének kérdése foglalkoztatja is a regény egyik mellékszereplőjét, az a modalitás azonban, ahogyan ez a dilemma artikulálódik, inkább tűnik a nemzedék-fogalom paródiájának és érvényessége visszavonásának, mintsem megerősítésének:

[SEAN] – A Kennedyk voltak, haver – mondja Marc, miközben belövi magát a szobájában, a Noyes koleszban. – A Kennedyk, haver... John F. Kennedy csinálta... Az egészet szétcseszte... világos, mindent... [...] Volt ez a... az anyánk épp terhes volt velünk, amikor... Úgy értem, hogy őt... ugye, kinyírták hatvannégyben, és az egész... mindentgajravágottbaszki... [...] És... az úgy volt... hogy ez aztán baromi keményen megrázott bennünket, amikor... odabent... voltunk... benn a... [...] Hogyishívják... [...] Az anyánk ősméhében, és, szóval, ezért vagyunk mi... én, te, a dílers-

5 „The facts, even when beaded on a chain, still did not have real order. Events did not flow. The facts were separate and haphazard and random even as they happened, episodic, broken, no smooth transitions, no sense of events unfolding from prior events.” (*Going After Cacciato*)

6 COLBY, *I. m.*, 26–31.

rác a folyosó túlsó végén, az a csaj a Boothban, ezért vagyunk mind olyanok, amilyenek vagyunk... Érted?... Minden... világos?⁷

Hasonló funkciót tölt be a hippi lány szintén Sean által közvetített alakja (118–124), aki tökéletes és fölöttébb mulatságos karikatúráját adja a szellemiségét és célját vesztett ifjúsági szubkultúra képviselőjének – a gazdag, BMW-vel járó, Alan Ginsbergről mesélő, de az *Üvöltést* durva címe miatt nem olvasó, szexuális vonzerején kívül semmiféle értékes tulajdonsággal nem rendelkező, rendkívül buta lány Sean távlatából éppúgy nem fejez ki önmagán túli kulturális jelentést, ahogy a punk üres divattá vált a *Nullánál is kevesebben*. Mindehhez hozzájárul, hogy a generációs logika oksági elve maga válik viszonylagossá a regényben: a szereplők nem képesek fölfejtetni sem saját, sem mások tetteinek mozgatórugóit, s amikor látszólag nyíltan és érzelemdúsan cselekednek, akkor is tett és motiváció szétkapcsolását tapasztalhatni: „[SEAN] Nem tudom, mitől gurulok be, de felkapom a rádiót és nekivágom a szekrényajtónak, de *nem török szét, aminek örülök*, bár csak valami olcsó vacak, belerúgok, aztán felkapok egy doboz kazettát, és az egyiket, amit nem szeretek, széttaposom a cipóm sarkával. Utána egy kislemezekkel teli ládát kapok fel, *előbb ellenőrzöm, hogy megvannak-e kazettán*, aztán kettétöröm őket, sőt ha lehet, akkor négyfelé.”⁸ (67., kiemelések tőlünk) Ha belső és külső összekapcsolására nem is ad módot, *A vonzás szabályai* elbeszélés-poétikai megformáltsága – szemben az első regény szenttelen hangjával – lehetőséget teremt arra, hogy a megszólaló közvetlenül értékelje azt a világot, melynek maga is részese: „[SEAN] Minden narkós szárnalmas, de a gazdag narkósok még rosszabbak.”⁹ (38.); „[VICTOR] Arra jutottam, hogy ez a csaj is, mint az összes többi, halálosan eltompult. Lehet, hogy meg volt karcolva a Talking Heads-lemez, vagy apuci nem küldte még el a csekket. Ez minden, ami miatt

7 Bret EASTON ELLIS, *A vonzás szabályai*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2002, 34. A regényből származó idézetek ebből a kiadásból valók, a továbbiakban az oldalszámokat a főszövegben adjuk meg.

„»It was the Kennedys, man...« Marc’s tellin’ me while he’s shooting up in his room in Noyes. »The Kennedys, man, screwed it... up... Actually it was J... F... K... John F. Kennedy did it... He screwed it up... all up, you see.... [...] There was this... our mothers were pregnant with us when we... I mean, he... was blown away in ‘64 and that whole incident... screwedthingsup... [...] And... in turn... you see, it jolted us in a really heavy duty way when we... were... in... [...] Whatchma-callit... [...] Their... um, primordial wombs, and, so, that is why we are... me, you, the narc across the hall, the sister in Booth, all the way we are... Do you... understand?... Is this clear?«” (ELLIS, *The Rules of Attraction*, Picador, é. n., 24. A regényből származó idézetek ebből a kiadásból valók, a továbbiakban csupán az oldalszámokat adjuk meg.)

8 „I don’t know what comes over me but I pick the receiver up and hurl it against the closet door, but it doesn’t break and I’m grateful even if it is a cheap stereo. I kick it, then grab a box of tapes, unwind one I don’t like and smash it with my boot heel. Then I take a crate of singles I own and make sure I have them on tape before I snap them all into two, then, if possible, into four.” (54.)

9 „Junkies are pathetic enough but rich junkies are even worse.” (27.)

ez a csaj aggódhat.”¹⁰ (352.) Összetettebben működnek azok a szöveghelyek, amelyek egymáshoz nem illő diszkurzív elemek vegyítésével vonják kétségbe a kiemelt tematikus csomópontok allegorikus kiaknázhatóságát – így tekintve az egyetemi lét jelentéstelinek vélt eseményei ironikusan kiüresednek, a politikaideológiai összefüggésrendszer pedig parodisztikusan felnagyítódik, hiszen ad absurdum valamennyi történés referenciájává és olvasatává válik, ahogyan azt a súlyemelőterem létesítését övező menzabeli vita, vagy Seannak a hippi lány felé tett gesztusa (szintén egy az egyetemi szabadidő-szervezésben beállt változással összefüggésbe hozva) mutatja:

- Hát, ja. – Hirtelen összezavarodok. – De akkor is, egy súlyemelőterem... – Különben eléggé hidegen hagy a kérdés.
 Tony rám néz. – Ki vagy te, hogy így dumálsz, Sean? Mi a szakod? Informatika?
 – A reagani nyolcvanas évek káros hatása az alsó osztályokra – mondja Tim, és a fejét csóválja.
 De nem akaszt ki, amennyire szeretne. – Informatika – utánzom.
 – Na, mi a szakod? – cukkol; egy kibaszott óriáscsecsemő, egyed inkább a salátádat, köcsög.
 – Rock’n’roll – rántom meg a vállam.¹¹ (58.)

A hippi csak sírt, amikor Reagan győzött (csak egyszer láttam előtte sírni ezen kívül: amikor a sulis beszűntette a jógaoktatást, és az aerobicot vezette be helyette), pedig türelmesen, gondosan elmagyaráztam neki, hogy mi lesz az eredmény a választásokon, hetekkel előtte.¹² (122.)

A vonzás szabályai politikaideológiai, kultúrkritikai kontextusait Ellis *Holdpark* című regényének ama kvázi-önéletrajzi gondolatmenete módosítja, mely szerint „a reagani nyolcvanas évek derekán” játszódó regényben „az volt az elképzelés, hogy mindezzel ítéletet mondok a... nos, igazából semmi fölött sem”.¹³ Vagyis az odaértett szerző egyfelől nem fekteti le az említett összefüggések referenciális és erkölcsi alapköveit, másfelől a *Holdpark* autofikciós szólásával kimozdítja azokat eredeti helyükről. *A vonzás szabályai* a *Holdpark* vonatkozá-

10 „That girl, like all the others, I had come to believe, was terminally numb. The Talking Heads record was scratched maybe or perhaps Dad hadn’t sent the check yet. That was all this girl was worried about.” (315.)

11 „»Yeah, well,« I’m suddenly confused. »Still, a weight room. « I don’t really care. Tony looks at me. »Who are you to talk, Sean? What are you majoring in? Computers? «
 »Reagan’s Eighties. Detrimental effect on underclassmen, « Tim says, shaking his head.
 It really doesn’t piss me off as much as he wants it to. »Computers, « I mimic him.
 »What are you majoring in? « He’s daring me, the big fucking baby, finish your salad, asshole.” (45.)

12 „The hippie cried when Reagan won (the only other time I’d seen her cry was when the school dropped the yoga classes and replaced them with aerobics), even though I had explained patiently, carefully, what the outcome of the election was going to be, weeks in advance.” (104.)

13 Bret EASTON ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa, Budapest, 2005, 23.

sában a regények és a parodisztikus komponensek közt nyitja meg az értelmezés játéktérét, míg a politikai-kultúrkritikai mozzanatokat légiessé teszi, illetve kiszolgáltatja e szövegjátékoknak. Mindez természetesen nem független attól, hogy Ellis sarkaiból fordítja ki az egyetemi regény (academic novel) intellektuális hagyományát: *A vonzás szabályaiból* jóformán teljesen hiányzik az órák és a tanárok világa, ahol viszont felbukkan, ott teljesen nevetségessé válik. Gondoljunk például a posztmodern állapot témájában kurzust hirdető oktatóra, aki egyszer részegsége, máskor kábítószeres bódulata miatt nem tart órát (77.), az idős irodalomprofesszorra, aki borzalmasan elcsépel szövirágokkal próbálja elcsábítani Laurent (246), vagy arra a szemináriumra, amely Franz Kafka *Átváltozások* című művének értelmezésére vállalkozik, talán mondanunk se kell, kevés sikerrel: nehéz eldönteni, az elbeszélés zárlatának értelmezésekor Sean vagy tanára jár-e el óvatlanabban, előbbi szerint a szerzőnek a kormánnyal szembeni elégedetlenségéről, utóbbi szerint ennek épp az ellenkezőjéről esik szó benne (278–279.). Ez a jelenet természetesen maga az olvasás allegóriája, s éppen annak az egyfelől életrajzi, másfelől társadalmi-politikai jelentésekre összpontosító befogadásmódnak a gúnyrajza, mely az Ellis-könyvek recepcióját nem csupán a '80-as években, de mindmáig meghatározza.

A vonzás szabályai hosszabb-rövidebb beszédtöredékekből, fragmentumokból álló, fejezetekre nem tagolódó szöveg, melynek dinamikáját a szereplőkhöz kapcsolódó hangok változása adja, közelebbről is három figuráé: Sean Batemané, Paul Dentoné, valamint Lauren Hynde-é. Az első valószínűsíthetően az *Amerikai Psycho* főszereplő-narrátorának, Patrick Batemannek az öccse: a regényben történik is utalás a New Yorkban élő gazdag fivére,¹⁴ sőt egy rész erejéig Patrick lép elő elbeszélővé, míg az *Amerikai Psychóban* Sean tűnik föl; Lauren a *Glamorámában* bukkan föl ismét, előbb Damien, majd Victor Ward szeretőjeként. Utóbbi *A vonzás szabályaiban* Victor Johnsonként jelenik meg, elbeszélésében többek közt egy meglehetősen gyorsra vágott európai körút állomásai bonatkoznak ki, miközben egy Jaime Fields nevű lányt keres. (*A Glamorámában* egykori camdeni évfolyamtársa, Jamie Fields ugyancsak európai felkutatásával bízzák meg – a betűcsere, valamint a lehetséges szereplői azonosságok és elkülönböződések értelmezhetőségéről a *Glamorámáról* nyújtott elemzésünkben részletesen szólnunk.)¹⁵ Clay, a *Nullánál is kevesebb* narrátora nem pusztán mellékszereplőként jelenik meg, de monológjában az első regény motívumain (Elvis Costello, MTV, városi rémtörténetek) és alakjain (Blair, Rip) túl a regényszöveg textuális jegyei is megidéződnek: Clay első mondatában („Az emberek félnek átmenni a campuson éjfél után.”¹⁶ [231.]) a *Nullánál is kevesebb* felütése visszhangzik, míg a zárlat szlogenjeiben az első regény ismétlődő-vándorló mondatai (234.). Innen nézve *A vonzás szabályai* – a *Királyi hálószobáig* bezárólag, illetve onnan visszaolvasva – központi pozíciót tölt be az Ellis-életműben: a szerzői szöveg-univerzum tér-idejének közös pontjaként tűnik föl, fiktív tere és ideje valamennyi Ellis-regény epikus világának vonatkozásaként vagy origójaként említ-

14 Jóllehet Sean egy alkalommal azt hazudja Paulnak, hogy nincs fiútestvére, csupán két nővére (115.).

15 Lásd FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Palimpszeszt – Prae.hu, Budapest, 2012, 149–192.

16 „People are afraid to walk across campus after midnight.” (205.)

hető. Tágabb értelemben tehát elmondható a könyvről, hogy bár poétikai és üzleti tekintetben sem az őt megelőző, sem az őt követő műveket nem múlta felül, létrehozta az ellisi textuális univerzum közös, mitikus tér-idejét. Ennek a centrumnak a sajátossága, hogy csupán a jelen felől mutatkozik meg, ily módon az egymást követő regények alakítják ki és töltik föl a figurákhoz és elbeszélői hangokhoz kapcsolódó, önmagán túlmutató jelentésrétegekkel. Ha *A vonzás szabályai* 1987-ben a *Nullánál is kevesebb* gyenge újírásának és rekontextualizálásának tűnt, úgy 1998-ban, 2005-ben vagy 2010-ben az epikus világok közti átjárás megkerülhetetlen, centrális helyeként rajzolódik ki – ami arra hívja föl nyomatékosan a figyelmet, hogy a szövegek közti mozgás és játék, az ironikus át- és fölülírás, a szituációkat, szereplőket és eseményeket más és más összefüggésbe helyező eljárások egyrészt a jelentésátvitel és a jelentésmódosítás hatáseffektusát hozzák működésbe, másrészt a múlt rekonstruálásához és az emlékezethez való viszony változó attribútumaival szembesítenek. Mindkét esetben az ismételés és az ismerősség, valamint az azonosságként elgondolt ráismerés, továbbá az ettől való elkülönöződés játszik döntő szerepet, ami a karakterek megformálását és színre lépését egyaránt érinti¹⁷ – az, hogy az *Amerikai Psychóban* jóformán senki nem ismer meg senkit, illetve mindenki eltéveszti és összekeveri a másikat másvalakivel, a regények közösként elgondolt világát is ironikus fényben tünteti föl. Ezzel szemben – vagy emellett – a *Glamorámában* tapasztalható egyéni és kulturális amnézia, az emlékezet játékba hozhatatlansága már nem csupán a múlttal nem rendelkező, múltját, gyökereit és bizonyos értelemben hagyományát elveszejtő nemzedék jellegzetes ismérve, de a manipuláció és a megtévesztés, az alakoskodás és a helyettesíthetőség következménye lesz.

Mindezek a sajátosságok már *A vonzás szabályai* különböző elbeszélőinek megnyilatkozásaiban szembeötlővé válnak, hiszen a széttartó, az egyes elemeket, változókat és történetaszakokat folyamatosan módosító vagy felülíró diskurzusok – a nézőpontváltások révén – megszüntetik, vagy legalábbis jelentős mértékben viszonylagosítják az okozatiság és a következetesség szisztémáját, ami az életvezetés – de legalábbis a narratívaként fölfogott szöveg – egyik illúzióként lelepleződő kritériumaként venne részt a jelentésképzésben.¹⁸ A regény Tim O'Brien könyvéből származó mottója tehát jelölheti ugyan

17 Naomi MANDEL, *The Value and the Values of Bret Easton Ellis* = Uő., (ed.), *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, Continuum, London – New York, 2011, 8.

18 Esterházy Péter minderről – a (poszt)modern regény összefüggésében – a következőképp ír *A szavak csodálatos életéből* című előadásában: „A mai olvasó olykor ingerülten elégedetlen a mai irodalommal. Hol a történet, hol vannak a szerethető figurák, hol az élet? Ha harc, hát legyen harc, én is olvasó vagyok, én meg az olvasóval vagyok elégedetlen [...] 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.” (ESTERHÁZY, *A szavak csodálatos életéből*, Magvető, Budapest, 2003, 43–44.) – Esterházy gondolatmenetével, mellyel azt sugallja, hogy az elbeszélés lehetséges ívét az élet lehetséges íve alakítja, párhuzamot von irodalmi mű (nota bene: az irodalom) szerkezete és az (ebben a felfogásban) annak alapjául szolgáló élet(vitel) közt. Noha a kérdés ennél valószínűleg bonyolultabb, az irodalom e felől szemlélve mindig a felülnézeti ironia terepe is volna.

a múlttal már nem rendelkező, gyökereitől elszakadó generáció fásult tétlenségét, de legalább ennyire, vagy még hangsúlyosabban utal a szöveg ama poétikai hatásmechanizmusára, mely döntően a multiperspektivizmusból fakad, és az okozatiság, valamint az összefüggések hiányát, illetve a vágykivetítés működését mutatja meg a történetek elbeszélésében. Annyiban tehát *A vonzás szabályai* valóban a *Nullánál is kevesebb* megisméltéseként fogható föl, amennyiben az egyes beszédtrödelékeket nem a kauzalitás és a valamilyen irányba történő haladás – azaz a fejlődés – határozza meg, hanem ezek hiánya (hiszen a szereplőkkel – emlékezzünk Clay önreflexiójára a naplóvezetés ügyén – nem történik szinte semmi), ráadásul a felcserélés és a módosítás, valamint a váltakozó vallomások a különböző megszólalók ellenére is meglehetősen hasonlítanak egymásra, így a karaktereket és a camdeni tér-időt voltaképp egyneműsítik.

Szerepidentitás, hang és a kultúra leértékelése

Ahogy említettük, *A vonzás szabályai*ban színre lépő szereplők sem megjelenésükben, sem beszédmódjukban, sem megnyilatkozásaik domináns hangnemében nem különülnek el élesen egymástól, s ez a homogenizáló jelleg az identitáshatárok eltörlésére utal. Az azonosságnak persze ezúttal is több jegye mutatkozik feltérképezhetetlennek, a szexuális és a kulturális identitás rögzíthetetlené válik. A regény karaktereinek szinte mindegyike promiszkuisnak mondható, több közülük biszexuális, szerelmi szenvedély nem vagy alig jellemzi őket, a másik megismerése és a saját boldogság megtalálása csaknem klisésnek tekinthető dilemmái reflexiók szinten is csupán a – metafizikusan, azaz a valódi kölcsönösségen alapuló – szerelem, illetve ezzel összefüggésben a boldogság tagadásában mutatkoznak meg: „[PAUL] És ahogy ott ültem, boldogtalan szerelmesnek éreztem magam. De aztán persze eszembe jutott, hogy csak a fele igaz: hogy boldogtalan vagyok.”¹⁹ (46.) „[LAUREN] Kezd elhalványulni bennem. Megijedek. Megijedek, mert amíg itt fekszem, hirtelen úgy tűnik, mintha ő már nem is létezne. Mintha csak a dal létezne, amelyik most szól, Victor pedig nem. Majdnem olyan, mintha csak én találtam volna ki őt magamnak múlt nyáron.”²⁰ (51–52.)

A Nullánál is kevesebb alulartikulált, fenomenalizált énjének elbeszéléséhez képest – amelyben a múltra történő utalások a család széthullásának és az emlékezés megszűnésének állomásait elevenítik fel – *A vonzás szabályai* szereplőinek múlthoz való viszonya még sekélyesebb és nehezebben körvonalazható.²¹ Lauren Victorra való emlékezése hozzávetőleg ugyan egy esztendő mélységig nyúlik vissza, a távolinak érzékelt időt azonban fölváltja a

19 „And I sat there feeling like the hapless lover. But then I remembered, of course, that now I’m only hapless.” (35.)

20 „He starts to fade. I get scared. I get scared because while I’m laying here it suddenly seems as if he doesn’t exist anymore. It seems as if only the song that’s playing does, not Victor. It’s almost as if I had made him up last summer.” (40.)

21 Ebből a szempontból tűnik érvényesnek, amit Richard Eder ír: „Az egyetem funkciója [a regényben] az, hogy egy olyan helyszínt biztosítson, amely mentes a múlttól, a jövőtől és a külső valóságtól.” (EDER, *l. m.*)

jelen, valamint a jelen idejű, azaz a pillanatnyi benyomást rögzítő beszéd effermer illékonyasága: a múlt ebben a konstellációban fiktiivként tételeződik („It’s almost as if I had made him up last summer” – „mintha csak én találtam volna ki őt magamnak múlt nyáron”), a kizárólagosan megragadható létezők pedig az érzékiséget helyettesítő zene, a popkultúra darabjai lesznek („It seems as if only the song that’s playing does, not Victor” – „mintha csak a dal létezne, amelyik most szól”). Ezeknek a szövegek közötti effektusokként is működő utalásoknak a természete hasonló, mint Ellis első regényében: jelleget adnak vagy értelmeznek egy-egy szituációt úgy, hogy túlmutatnak az elbeszélő tudat horizontján.²² Az abszolút jelenként bevésődő élményekhez képest a nosztalgikus, elfeledett vagy töredékes, ezért összerakhatatlan voltukban előkerülő múlt-darabok, illetve a vágyott jövő sohasem válthatók jelenbeli történéssé, így a kizárólagosan rögzíthető „érték” tulajdonképpen a veszteség. Az egyetlen, zömében nem jelen, hanem múlt időben megszólaló beszélő lehetősége tehát, hogy a veszteség visszatekintés során értelmezett tapasztalatát a zajló jelenben úgy mutassa föl, mint múlt idejű, azaz lejátszódott és így megmásíthatatlan eseményt:

[PAUL] Valószínűleg már régen elveszítettem őt, lehet, hogy azon az utolsó New York-i éjszakán. Valaki homályos sárga lámpákat csavart fel, és ezek világították meg Mitchell arcát, amitől nyúlósnak, szétázottnak tűnt. Elhagyott. A jelenet, ahogy ott állunk, túlságosan valóságos és túlságosan értelmetlen volt. Elballagtam.²³ (64.)

A veszteség – sőt értékvesztés – Paul esetében tehát még akkor is megértettnek bizonyul, amikor az eseménysor feldolgozása során az értelem nélküliség tapasztalata dominál, azaz a beszélő a jelen benyomásainak pillanatnyiságában képtelen artikulálni az esemény jellegét, vagyis nem képződik számára a dolgoknak valódi távlata. Ezt a hiányt megszólalásának váltakozó grammatikai ideje igyekszik pótolni, valamint az események – Ellisre egyébként meglehetősen jellemző módon – művi, de meghatározhatatlan, ezért fenyegető módon történő, eredet nélküli konstruáltsága: Paul a veszteség

22 Az első Világvége bulin például, midőn Paul a Mitchellel való szakítás körülményeiről számol be, először a Pretenders, majd a Simple Mind zenekar neve válik jelentéssé (62., 63.) – ugyanezt a nem túl bonyolult szisztémát irodalmi utalásokkal (*Száz év magány* – a könyv egy példányát Sean lopja el egyik alkalmi partnere szobájából) és sikerfilmek címével – *Apokalipszis most* és *Holtak hajnala* mint aktuálisan vetített mozik (71.) – egyaránt működteti a regény. A filmeket illetően ugyancsak a vietnami háború, valamint az azt követő évek konzumtársadalmi miliője hívható emlékezetbe – Coppola híres mozija közvetlenül idézi meg a háborút, míg Romero 1978-as zombihorrorját a bevásárlóközpontba szorult és ott élethalál-harcot folytató menekülőkkel társadalmi szatíráként szokás értelmezni. *A vonzás szabályai* mottójában megidézett O’Brien-regény, ahogy korábban említettük, szintén 1978-ban jelent meg.

23 „I had lost this one. I had probably lost it a long time ago, maybe even that last night in New York. Someone had strung dim yellow lights up and they illuminated Mitchell’s face, making it seem pasty, and washed-out. He was gone. The scene of us standing there was too real and too pointless. I wandered away.” (51.)

tapasztalatát előidéző pillanatokot *jelenetként* idézi föl (a szó hétköznapi, nyilvánosságban zajló vitás szituáció értelmében is), a tárgykörnyezet nem a maga létezésében épül be a beszélő leírásaiba, hanem valaki – sohasem megnevezett, tehát identitás és origó nélküli figura – megalkotta azt; a mesterséges díszletek torzítják az alakot, elmosásáknak kontúrjait („making it seem pasty, and washed-out” – „nyúlósnak, szétázottnak tűnt”). Mindezek együtt a szituáció igazságát erősítik meg Paulban („The scene of us standing there was too real and too pointless” – „A jelenet, ahogy ott álltunk, túlságosan valóságos és túlságosan értelmetlen volt”), a megismételt módhatározók azonban a *valóságost az értelmetlennel* vonják össze. Az értékvesztés felismerésének pillanata („He was gone” – „Elhagyott”) és a múlt által nyert, grammatikailag is jelölt távlat („I wandered away” – „Elballagtam”) között a jelen és múlt oszcillációja *valóságosságban és értelmetlenségben*, céltalanságban ragadható meg Paul számára, ily módon bár a beszélő reflexív viszonyt alakít ki mind az eseménnyel, mind annak nyelvi utánalkotásával, vissza is vonja annak érvényességét, mondván: nem bír értelemmel, mert valóságos. A regény szereplői ezt a valóságosságot igyekeznek jelenként rögzíteni, de minthogy abban legfeljebb slágerek szövegei, graffiti-bölcsességek vagy a rossz ízlés különböző megnyilvánulásai kavarnak,²⁴ ők maguk pedig metonimikus-szinekdochikus tartozékai ezeknek, az értelmezés szemhatára az érdektelenségig, a megértetlenségig vagy az agresszív leértékelésig húzódik:

[PAUL] Ismertem Seant, ahogy mindenki ismer mindenkit ezen a helyen, vagyis valószínűleg soha nem beszélgettünk még egymással, de tudtunk egymás bandájáról, és voltak közös ismerőseink. Helyes volt a maga homályos, egyszerű módján, folyton kilötyögtette a sört, folyton videojátékokat játszott vagy flipperezett a Kricsmiben, és nem nagyon érdekelt, eleinte.²⁵ (72–73.)

[PAUL] Egy fiú, aki csak úgy elvan. Egy fiú, aki nem emlékszik, hogy katolikus-e. Ezzel mélyen megérintett bennem valamit, ami a lényegemhez tartozik, de nem tudtam, mi az.²⁶ (102.)

[SEAN] Nem volt túl szellemes vagy hatásos, amit mondtam, mindenesetre nem tudom elhinni, hogy ténylegesen jártam ezzel a csajjal egy ideig. Akkor volt, amikor kezdett kokaindílerkedni, hogy le tudjon fogyni.

24 [PAUL]: Megszemléltem a graffitit a padon: »Vesztes vagy.« »Nincs gravitáció. Bedöglött a Föld. « »Itt aludt a Brady Bunch.« »Hova tűnt a hippiszerelem?« »A szerelem bűdös.« »A legtöbb taxisofőrnek bölcsészdiplomája van.«” (46) – „I looked at the graffiti on the desk: »You Lose.« »There Is No Gravity. The Earth Sucks.« »The Brady Bunch Slept Here.« »What Ever Happened to Hippie Love?« »Love Stinks.« »Most Cab Drivers Have Liberal Arts Degrees.«” (34–35.)

25 „I had known Sean like everyone knows everyone else at this place, meaning we had probably never spoken to each other but knew of each other’s cliques, and we had mutual acquaintances. He was handsome in a vague, straight way, always spilling beer and playing video games or pinball in The Pub, and I wasn’t much interested, at first.” (59.)

26 „A boy who had been around. A boy who couldn’t remember if he was Catholic or not. That appealed to something basic in me though I didn’t know what.” (86.)

Bejött, úgy-ahogy. Szerintem még mindig nagy a segge, néha kövérnek néz ki, kiszáritott fekete haja van, szörnyű verseket ír, és ki vagyok akadáva, amiért belementem egy olyan helyzetbe, hogy elutasíthatott.²⁷ (66–67.)

Noha a *Nullánál is kevesebb* értelmező-reflexív momentumokat nélkülöző elbeszéléséhez képest *A vonzás szabályai* szereplőinek beszéde nincs híján az értékelő gesztusoknak, ezek hatóereje azért korlátozott, mert a karakterek – Clayhez hasonlóan – maguk is felülnézeti irónia tárgyai: az esztétikai és morális ítélet rájuk ugyanúgy vonatkoztatható, ahogyan a fiktív világban más(ok)ra (ki)mondják. Látszólag az elkülönülő beszéd vallomásossága, a kronotopikus síkok reflexív tagoltsága, a viszonyítás és a megértés retorikai távlata jellemzi azt a – névhez, vagyis azonosított karakterhez nem társítható – elbeszélői szót, amely a romantikus fellángolás történeti-diszkurzív mintáit is megidézi (naplőbejegyzések, levelek, melyeket Sean talál meg a postaládájában), azonban a kölcsönzöttnek ható konfesszionális nemcsak azért hat parodisztikusan, mert a szöveg látványosan poetizálódik (szóvirágokkal telítődik föl), hanem azért is, mert hiperbolái a szélsőséges szubjektivitás jegyeit viselik magukon, éles ellentétet vonva a megszólalók többségével:

Az akaratom egy sürgős hívásra száguldó mentőautó. De gyakran próbálom elfelejteni őt (még nem ismerkedtem meg vele, nem is fogok, majd csak később, nem volt még merszem kinyitni a szám, hogy beszéljek hozzá, néha sikítani akarok, néha azt hiszem, haldoklom), és próbálom elfelejteni ezt a zakatolást, kiirtani a szívemből, de nem tudom, és csak émelegyek tőle. A tér, melyet követek, fekete és sivár. A megszállottságom (azt sem tudom, hogy lehet-e annak nevezni, maga a szó nem tűnik egészen pontosnak), bár nektek haszontalan és nevetséges, a semmiből nyeri varázsát. Egyszerű. Nézem őt. Sötét kontúrokban tárja fel magát. [...] Van benne valami körkörös: mint a tiszta arizonai éjszakában repdeső molylepkék.²⁸ (60–61.)

A kurzívval szedett passzusokhoz nem társul név, azonban a megidézett napló- és levélminták a szöveg írott, lejegyzett minőségét emelik ki abban az esetben is, amikor nem valakit megszólító, valakinek címzett üzenetként válnak azonosíthatóvá. Az, hogy végül az üzenetek írójának személyére a

27 „My line was neither quick or effective and I cannot believe I actually saw that girl for a while. It was when she started dealing coke so she could lose weight. It had worked, sort of. I think she still has a fat ass, and can look dumpy, and has dried-out black hair and writes awful poetry and I’m pissed off that I let her get into that position of denying me.” (53–54.)

28 „My will is an ambulance on emergency call. But I often try to forget him (I have not met him, will not meet him until later, have not dared open my mouth to confront him, sometimes I want to scream, sometimes I think I am dying) and I try to forget this beating from my heart, but cannot and get sick. The space I follow is black and arid. My obsession (I do not know if it can even be considered that, that word does not seem quite right) though futile or ridiculous to you takes the mystery from nothing. It is simple. I watch him. He reveals himself in dark contours [...] There is something circular about him, like moths fluttering in the clear Arizona night.” (47–48.)

regényvilágban sem derül fény – Sean (tévesen) úgy véli, a leveleket Lauren küldi neki –, az értékvesztés ironikus felnagyításához vezet, méghozzá egy szentimentalista toposz, az öngyilkosság eseményének beékelésével. Az érzékenység diszkurzív sémái e ponton a regénybeli jelen idő pillanatnyiságát, az érzéki benyomást rögzítő szöveg jegyeivel keverednek, így a halált megörökítő, az írottság és immár a hangzóság közt mozgó, alakuló-megszakadó lejegyzés egyúttal a romantikus mintákkal történő parodisztikus leszámolás gesztusává lesz. A narcisztikus én úgyszólván kilöki magából a másikat, miközben más megvilágításban a szelf önmaga általi elpusztítása (vagy annak kísérlete) éppen az értékmentesség nagyon is materiális összefüggésében jelenik meg abban az emlékezetes scenárióban, melyben kollégiumi lakótársai a randevúra készülő Pault rángatják magukkal a kórházba vélhetően túladagolt vagy az ájulásig lerészegedő barátjukon segítve:

[PAUL] Vajon hogy csinálta, gondoltam, ahogy közeledtünk az ajtajához, és Raymond bizarrul kapkodta a levegőt mellettem. Megpróbált túladagolni Sudafedből és ciberéből? És mitől kattant be? Kipurcant a CD-leját-szója? Levették a műsorról a *Miami Vice*-ot?²⁹ (81.)

Ahogy persze az orvos a láthatóan lélegző fiú teste fölött ironikus ítéletet hoz („– Nem tudom, mit mondjak maguknak, fiúk – mondta az orvos. – De a barátjuk halott. Egyszerűen nincs életben.”³⁰ [88.]), úgy az életből való kilépés narcisztikus-heroikus gesztusához társítható tudományos-kulturális referenciát a felcserélhető és vonatkozás nélküli figurák szekvenciájába helyező beszéd is a kulturális regiszterek és minták szatirikus összemosását eredményezi:

[SEAN] Túlságosan el vagyok ázva, hogy panaszkodjak. Itt van Getch, radikálisan betépve, és azt magyarázza, hogy azok a kölykök a legokosabbak, akik meghalnak csecsemőkorukban, mert megérzik, milyen szörnyű az élet, és inkább kiszállnak belőle. Megkérdezem, hogy ezt meg kitől hallotta. Baromi hangos a zene, és nem tudom pontosan, mit válaszolt. Freud? Vagy Tony? Elhúzó, sétálok a campuson, cigit keresek, Deidre-t keresem, Candice-t keresem, akár még Susannel is beérem. Aztán Marc szobájában vagyok, de nincs ott, elment, elpárolgott, volt, nincs.³¹ (106.)

Mindez azért felettébb jelentéssé, mert az egyneműsített szövegekben nagyjából azonos hangsúllyal érzékelhető a kultúra termékeinek és hívószavainak

29 „How did he do it, I wondered, heading toward his door, Raymond making weird breathing noises next to me. Try to O.D. on Sudafed and wine coolers? What provoked him? C.D. player conk out on him? Did they cancel 'Miami Vice'?” (67.)

30 „»I don't know what to tell you boys,« the doctor said. »But your friend is dead. He's simply not alive.«” (73.)

31 „I'm too wasted to complain. Getch is there radically stoned and tells me that kids who die of crib death are the smart ones, since they have an intuition of how terrible life is and choose this option out. I ask him who passed this info his way. The music's really loud and I'm not sure whether he tells me it was Freud or Tony. I leave, walk around campus, look for cigarettes, look for Deidre, for Candice, even Susan. Then I'm in Marc's room, but he's left, gone, history, vapor.” (90.)

kiüresítő vagy leértékelő forgalmazása. Egy helyütt Pynchon nevének lebetűzésével ugratják a Sean életében fölbukkanó hippi lányt (124.), másutt Sean – egy kocsmai beszélgetést közvetítve – a következőképp zanzásítja az intellektuális eszmecserét:

[SEAN] Szobrászattanárok, szobrászbulik, meg hogy mi folyik a szobrászműteremben, ilyesmikről beszélgetnek, meg Tony legutóbbi szobráról, bár fogalmuk sincs, hogy mit akar *kifejezni*. Tony nekem elmondta, hogy acélvaginának készült; a sok idiótája – erre persze egyik se gondol.

– Olyan felkavaró, annyira lírai! – mondja a csaj, akinek valami súlyos problémája van.³² (137.)

A *kifejezés* vagy az *absztrakció* mint a megértés munkájának szinonimái egyfelől a művészi közvetítés, illetve a világszerű olvasat jelentőségét nyomatékosíthatnák – a regényvilág keretei közt már ezek is fontos teljesítményekként lennének elkönnyvelhetők –, a kiüresített vagy értelmét vesztett fogalmak azonban a művészet világot/igazságot föltáró erejét számolják föl, alkalmasint értelmetlen vagy parodisztikusan eltúlzott jelentésekkel helyettesítve azt („[LAUREN] Tegnap festészetten valaki azt mondta: Ne felejtse el, Jackson Pollock felszabadította a vonalat.”³³ [69.]; „– Mire emlékeztet ez téged? – kérdezem Judytól, távolról szemlélve a képet. – Degas-ra? Seurat-ra? Renoirra? – A vászonra néz, és azt mondja: – Scooby Doo-ra.”³⁴ [70.]). Másfelől, amint a szenvedélybetegségek tárgyai és a testek/nevek Sean fölsorolása értelmében azonos értékűvé és ily módon cserélhetővé válnak („cigit keresek, Deidre-t keresem, Candice-t keresem, akár még Susannel is beérném”), úgy a főként a nemi érintkezés, valamint a szenvedélybetegségek nem kívánatos testi nyomai a művészettel kerülnek metonimikus viszonyba: „Mindig ott az a könyv a nemi betegségekről azokkal az iszonyú fényképekkel (némelyik közelkép – rózsaszínű, kék, lila hólyagok – gyönyörűek a maguk absztrakt, minimalista módján), aminél jobban semmi sem riasztja el az embert egy péntek esti bulitól.”³⁵ (70.)

A *vonzás szabályai* narrátorai tehát azzal, hogy az universitas, illetve a liberal arts és a college kontextusában a klasszikus művelődés hagyományába illeszkednének, a kulturális regiszterek keverésével, félreismerésével vagy leértékelésével e hagyomány némaságát, valamint a tradíció és nemzedékük

32 „They’re all talking about what’s going on at the sculpture studio, about sculpture teachers, and sculpture parties, about Tony’s latest sculpture, even though they have no idea what it says. Tony told me it was supposed to be a steel vagina, but none of these idiots can figure it out.

»It’s so disturbing, lyrical,« this girl with a serious problem says.” (119.)

33 „Jackson Pollock freed the line, remember that, someone told me in Advanced Painting yesterday.” (55.)

34 „»What does this stuff remind you of?« I ask her, standing back. »Degas? Seurat? Renoir?«

She looks at the canvas and says, »Scooby Doo.« (57)

35 „There was always the book of sexual diseases with gruesome explicit photographs in them (some of the close-ups, pink, blue, purple, red blisters were beautiful in an abstract minimalist sort of way), which always works as a deterrent to a Friday night party.” (56–57.)

össze nem tartozását hangsúlyozzák – ettől bizonyára nem függetlenül Richard, a Sarah Lawrence College hallgatója úgy hiszi, a szemiotika a szenyves ruha/mosoda tudománya („study of laundry” [192.]). Ahogyan a *Nullánál is kevesebb* világában a szülők és a gyermekek viszonyában legföljebb a kommunikációs deficit és a nemtörődömség érzékelhető, úgy *A vonzás szabályaiban* a szülő unalmas-érdektelen, nemkívánatos vagy démonikus figuraként jelenik meg,³⁶ akinek vallomásos szólama idegennek, gesztusai mesterként tetszenek.³⁷ E kimódoltság a fiatalok hamis pózaiban üt vissza, amint az Paul gyerekkori barátja, Richardra vonatkozó jellemzésében tetten érhető³⁸

- 36 „[PAUL] Mit keresek én itt?! Az anyám semmiről sem akar beszélni velem. Csak egy trükk volt, hogy idecsaljon, hogy panaszkodhasson, hogy hogy öltözök, mit eszek, mit szívok, hogyan élek és az isten tudja, még mi miatt.” (175.) – „[LAUREN] Nagyon kiakasztotta, hogy kivettem egy hirdetőt a ajtóra: »Ha anyám hív, nem vagyok itt. Lehetőleg üzenetet se vegyél át tőle. Kösz.«” (148.) „[SEAN] A hippie csaj imádta az LSD-s utazást, és ez is zavart. Mindig azt akarta, hogy én is csináljam vele. Emlékszem, az egyetlen alkalommal, amikor együtt csináltuk, láttam az ördögöt: az anyám volt.” (120.) – „What am I doing here? My mother wants to speak to me about nothing. It’s only a ploy to get me here so she can complain about the way I dress and eat and smoke and live and god only knows what else.” (153., a magyar kiadás nem tartalmazza az egyes szám első személyű névmás tipográfiai kiemelését) – „It freaked him out badly that I put a note on my door that said »If my mother calls I’m not here. Try not to take a message either. Thanks.«” (128.) – „The hippie was always tripping, which bothered me too. The hippie was always trying to get me to trip with her. I remembered the one time I did trip with her I saw the devil: it was my mother.” (103.)
- 37 „[EVE] Nagyon szerettem a fiamat. Együtt voltunk egy bárban, és udvariasan viselkedett, és szerettem volna fogni a kezét, de csak nagy levegőt vettem és kifújtam. Túl sötét volt ott, ahol ültünk. Megérintettem a hajam, aztán Paulra néztem. És egy nagyon rövid pillanatra úgy tűnt, mintha soha nem is ismertem volna ezt a gyereket. Ott ült, az arca szelíd, kifejezéstelen. A fiam – egy rejtély. Hogyhogy ez lett belőle, tűnődtem.” (201.) – „I liked my son very much. We were in a bar together and he was being polite and I wanted to hold his hand, but I breathed in and exhaled. It was too dark where we sat. I touched my hair and then looked at Paul. And for a very brief moment there it seemed as if I never had known this child. He sat there, his face placid, expressionless. My son – a cipher. How did it end up this way, I wondered.” (176–177.)
- 38 „[PAUL] Épp csak kicsit döbbsen bámulok Richardra. Hosszú, szőke haja most egészen rövidre van nyírva és fényes platinaszőkére festve, de az esőtől vagy a habtól sötétnek látszik. Szakadt, fehér szmokinginget visel, egyik lábán fekete, a másikon fehér zoknit, fekete Converse edzőcipőt és hosszú kabátot Siouxsie and the Banshees-matricával a hátán. Pirinyó gyémánt fülbevaló csillog a bal fülében, rajta van még a Wayfarers, fekete, fényes. Csak egy kis fekete táská van nála Dead Kennedys- és Bronski Beat-matricákkal, a másik kezében meg egy nagyon nagy kazettás magnó meg egy majdnem üres Jack Daniel’s. Betámolyog, aztán nekidől az ajtónak, hogy el ne essen.” (183.) – „I stare at Richard only slightly shocked. His long blond hair is now short, cropped and dyed a bright platinum blond that, because of the rain or mousse, looks dark. He’s wearing a ripped white tuxedo shirt, one black sock, one white sock, and black Converse Hi-Tops, and a long overcoat with a Siouxsie and the Banshees decal stuck on the back. A tiny diamond stud earring in the left ear, the Wayfarers still on, black and shiny. He’s only carrying one small black bag with Dead Kennedys and Bronski Beat stickers on it, and in the other hand a very large cassette player and a bottle of Jack Daniel’s, almost empty. He staggers in, then leans against the doorway, catching his balance.” (160.)

– és innen már egyenes út vezet az *Amerikai Psycho* és a *Glamoráma* által színre vitt, értékzavaros, átesztétizált és medializált világába: „– Richard – mondom. Kezdem azt érezni, hogy az egész világom lassan átalakul a *Vanity Fair* egyik kiadásává.”³⁹ (183.)

Lost Highway – Útvesztőben?

Ellis szövegeiben az identitás megbomlásának, illetve a személyek fölcserélhetőségének, helyettesíthetőségének egyik messzemenő következménye, hogy a megszólalók közt – egyneműségük okán – nem könnyű határt vonni, a homogén diskurzusok egyedítő stilisztikai jegyei minimálisra csökkennek. Hogy miért, arra alkalmasint kézenfekvő választ kínál a társadalmi-kulturális arcvesztés ugyanúgy, mint a diskurzusok kölcsönzött jellege, ami az *Amerikai Psycho* meghatározó poétikai eljárásaként válik majd fontossá. Az arcvesztés és az individualitás hiánya a jelen pillanatát tágítják ki, amely többnyire híján van az értelmezés nyújtotta távlatnak, éppen ezért az elbeszélte eseménysor belső összefüggései az elbeszélők számára láthatatlanok maradnak. Bár az okozatiság felismerése az elbeszélte történések értelmezését tenné lehetővé a megnyilatkozók számára, valóság és értelem széttartó fogalmi párost alkotnak, így az útjukat kereső fiatal egyetemisták másokról alkotott ítélete saját magukra hull vissza. Sean egy helyütt például a következő gondolatmenetet bontja ki valakiről, aki az asztaltársaságtól távozik: „Hova ment? Csak lóg ott a canfieldi lakásban, és iszik, mint egy megszállott, és elhúz a francba a szülői hétvégén, és egész csapat haver látogatja meg minden félévben az internátusból? Mi a faszt kezd az életével? Kis elsőéves csajok osztják meg vele titkaikat, és hosszú sétákat tesz a koleszok körül vacsora után?”⁴⁰ (139.) – majd nem sokkal később ekképp foglalja össze esti tapasztalatait és időtöltését: „Végül kiakadok, felpattanok, elhúzok. Ilyen egyszerű. Kívül vagyok az ajtón. Itt a Fels kolesz. Van pár barátom, aki ott lakik, nem igaz? De ha csak rájuk gondolok, szétbaszódik az agyam az unalomtól, úgyhogy csak sétálok a kolesz körül egy kicsit, aztán elhúzok onnan.”⁴¹ (140.) Sean tehát pontosan azt a cselekvéssort hajtja végre, ami miatt mást lenéz és kárhoztat. Viselkedésére magyarázatot találhatunk a regény világán belül: a narcisztikus beállítódás elfedi a kárhoztatott és a ténylegesen megélt élet közti különbségeket – ebben az esetben az eseménysorhoz mimetikus kódokat rendelünk. Másfelől azonban a diskurzusok homogén és kölcsönzött jellegéből következhet, hogy az elővezetett események és benyomások anélkül kerülnek közel egymáshoz, hogy tudatossá válnának, ily módon az okozatiságban rejlő fenyegetést csupán az olvasó érzé-

39 „»Richard,« I say. I'm starting to feel that my entire world is beginning to turn into an issue of *Vanity Fair*.” (160.)

40 „Where has he gone? Does he just hang out in the Canfield apartment and drink like a maniac and split on parents weekend and have a whole bunch of friends visiting him every term from boarding school? What the fuck does he do with his life? Little Freshman girls confiding in him and long walks around the dorms after dinner?” (120.)

41 „I finally snap, get out of there, leave. As simple as that. I'm out the door. Fels is close by. I have some friends who live there, don't I? But thinking about it bores the fuck out of me so I just walk around the dorm for a while and then split.” (121.)

keli. Vélhetően ebben a mozzanatban ragadható meg nemcsak a regény poétikai-retorikai hatása, de erkölcsi dimenziója is: a kölcsönzöttség és így az egyedítő jegyek felszámolása révén előálló repetíció a beszélők diskurszán, az egyes elbeszélői tudathoz kötött szövegen túlható mozgásokat ír a regénybe, s összeköti azt az ellisi szöveg univerzum más darabjaival.

Szemben Ellis első regényének filmadaptációjával, ahogy azt már említettük, Roger Avary 2002-ben sikeresnek mondható filmet készített *A vonzás szabályaiból* James Van Der Beek (Sean), Shannyn Sossamon (Lauren) és Ian Somerhalder (Paul) főszereplésével. A mozi rövid időn belül kultikus státuszra tett szert, amiben kétségtelenül szerepe lehetett magának Ellisnek, aki nek ekkor *Glamoráma* című regénye is már négy esztendeje megjelent. Míg Mary Harron *Amerikai Psycho*-adaptációja bizonyos értelemben lélektani fokozási sémát kölcsönzött a '91-es regénynek, addig Roger Avary a '87-es könyv korszakhoz való kötődését figyelmen kívül hagyva, illetve az ezredfordulóhoz igazítva a szövegnek az Ellis-korpuszban elfoglalt helyét domborította ki. Ez egyszerre érhető tetten a film poétikai megalkotottságában, valamint utalásrendszerében, melyek közül most egy-egy komponenst emelünk ki.

Victor Johnson európai körútja során számos nevezetes helyen megfordul, melyek közt szép számmal akad múzeum vagy kulturális-történelmi értékű épület – ezek vagy jelölés híján épülnek be az elbeszélő tudatába mint pusztai anyagi létezők (a filmben nemes egyszerűséggel csak „romokként” [ruins] említi őket), vagy mennyiségi értelemben, a konzumtermékek sorában szerepelteti azokat, esetleg félreértelmezve vagy eredeti kontextusuktól megfosztott helyszínekként, díszlet gyanánt.⁴² A film ezt az utazást gyorsan vágott jelenetek soraként, klipszerűen mutatja be; a szekvencia klipjellegét nyomatékosítja az alatta folyamatosan hallható zene – igaz, a teljes film is fölfogható zenei videók sorozataként. Az európai jelenetekben Victor maszkot viselő alakokkal találkozik, akik az egyedítő jegyek felszámolását, az arcvesztést tükrözik, s ennek momentumait a klip ugyanúgy kiemeli, ahogyan jól látszik az is, amint Victor Londonban a Bateman Streeten cselleng.⁴³ Nem sokkal később a képe-

42 „Amszterdamban is egy csomó hasist szívtam, de a lóvém nagy részét elvesztettem valami múzeumban. A múzeumok klasszak voltak, asszem [...] Másnap vonattal elmentem Arnhembe, a Kröller Múzeumba, ahol több tonna klassz Van Gogh volt.” (26.) „Hasist szívtam annak a templomnak, a Duomónak a lépcsőjén [...] Róma nagy volt, forró és piszkos. Egy csomó műalkotást láttam. Valami sráccal voltam együtt éjszaka, aki elvitt vacsorázni, és jó sokáig zuhanyoztam a házában, úgyhogy azt hiszem, megérte. Elvitt egy hídra, ahol Hektór visszaverte a rómaiakat vagy valami.” (28.) „Tetszett a Bauhaus-építészet, amit Amerikában utálok, de itt jól nézett ki.” (30.) – „Smoked a lot of hash in Amsterdam too, but lost most of my stash in some museum. The museums were cool, I guess. Lots of Van Goghs and the Vermeers were intense [...] Next day I took the train to Kroeller in Arnhem where there were tons of cool Van Goghs.” (17.) „Smoked hash on the steps of this church, the Doumo [...] Rome was big and hot and dirty. Saw a lot of art. Spent the night with some guy who took me out to dinner and I had a long shower at his house and I guess it was worth it. He took me to a bridge where, like, Hector fought off the Trojans or something.” (18–19.) „Liked the Bauhaus architecture which I hate in America but here looked good.” (20.)

43 Az utca valóban létezik: az Oxford Street, a Charing Cross és a Shaftesbury Avenue háromszögében, a Soho Squaire közelében található Westminsterben.

ken hangsúlyossá válnak a metróból kivezető utakat jelölő *way out* feliratok, melyek alapján a narrátor-szereplő tanácstalanul próbál tájékozódni, és ahogy az *Amerikai Psycho* elbeszélőjének neve a londoni valóság darabjaként illeszkedik a film fiktív világába, úgy a kijáratot kereső Victor, valamint a valós feliratok megidézik a '91-es regény emlékezetes, sokat elemzett zárlatát („NEM KIJÁRAT” – „THIS IS NOT AN EXIT”).

A film a regény elbeszélő szerkezetét megtartja, annak a fiktív világban tapasztalható esetlegességét azonban az idősíkok variálásával nyomatékosítja. A nyitó jelenet Lauren megerőszakolását viszi színre, akárcsak a regény; a párhuzamos elbeszéléseket érzékeltető a jelenet azonban visszafelé is lepörög, a kamera átvándorol Paulra, egy ideig a vele történeteket követjük, majd ugyanez megismétlődik, de már Sean perspektívájából. A film főcíme ily módon csak a 15. percben látható, a képsorok ráadásul az őszi szemeszter zárlatát idézik meg – innen haladunk visszafelé kora ősziig. A nézőpontváltásoknak megfelelő felülírásokat a vissza- és előrejátszás váltakozása érzékelteti, ahogy egy helyütt a Laurent és Seant egyaránt mutató osztott kép is hasonló funkciót tölt be. Mindehhez reflexív mozzanatként társul az a néhány pillanat, amikor Lauren – rajtakapva Seant a szobatársával – csalódottan hátrál a kollégiumi folyosón, s ahogyan hátrafelé lépdel (majd megfordul, hogy immár testtel előre haladjon), a visszajátszott film technikáját idézi. (A hátrafelé lépő alak mozgása esetlen, akárcsak a visszajátszásokon.) Ez a metaleptikus momentum, melyhez a fiktív szereplő intenciója vagy morális felismerése is társítható akár, megismétlődik a film végén: a Sean arcára olvadó hópehely – mely értelemszerűen csakis kép lehet, azaz kizárólag filmen mutatható meg – az érzelmeket kifejező könnycsepp helyettesítőjeként egyszerre jelöli a veszteség (emocionális) nyomát, valamint véletlenszerűsége okán annak hiányát. Ugyanez a kettősség jellemzi a film zárlatát, hiszen ahogy időben visszaérünk a kiindulóponthoz, Seant döntési helyzetben látjuk, akárcsak az elején, midőn a beszélő valóban a kínálkozó lehetőségeket vázolja (s ezt a mozi citálja – képileg – is):

Mérlegelem a lehetőségeket. Most rögtön leléphetek, visszamehetek a szobámba, gitározhatok egy kicsit, lefeküdhetek aludni. Vagy negyedezhetek Tonyval, Brigiddel és azzal a gyagyással L.A.-ból. Vagy elvihetem ezt a csajt: bemegyünk a városba, a Carouselbe, megiszunk valamit, aztán ott hagyom. Vagy felvihetem a szobámba, reménykedve, hogy a Béka elment valahová: kettesben betépünk, aztán megdugom.⁴⁴ (17.)

A regény Sean távozásával zárul. Elhagyja a Camden College-ot, hogy olyan területet fedezzen föl, amelyről nincsenek emlékei.

Gyorsítottam, ahogy magam mögött hagytam az egyetemem. Nem tudtam, hova megyek. Egy olyan helyben reménykedtem, amit még nem foglalt el senki. Az otthonom eltűnt. New York szar.⁴⁵ (363.)

44 „I consider the options. I can leave right now, go back to my room, play the guitar, go to sleep. Or, I could play Quarters with Tony and Brigid and that dumb guy from L.A. Or, I can take this girl off-campus to The Carousel for drink, leave her there. Or, I can take her back to my room, hope the Frog is gone, get stoned and fuck her.” (9.)

45 „I started driving faster as I left the college behind. I didn't know where I was going. Someplace unoccupied I hoped. Home was gone. New York sucked.” (325.)

Nem állítható tehát, hogy kivonulása morális értelemben felszabadító volna, amit nyomatékossá tesz a valódi zárlat hiánya: a szöveg úgy szakad meg, ahogyan valódi kezdet nélkül elindult. Avary filmje, amint visszaér a kiindulóponthoz, mintha Sean erkölcsi felülemelkedését sugallná azzal, hogy a fiú – ellentétben a kezdő képsorokon látottakkal – a lehetőségek közül a távozást választja. Az utolsó kockákon a havas utat látjuk az előrehaladó motor perspektívájából, e képeknek a toposza pedig megidézheti David Lynch hasonlóan körkörös szerkezetű, az út perspektívájával induló és azzal záruló mozijának, a *Lost Highway*nek (1997) a struktúráját. Ahogy utóbbiban a megbomló és felcserélődő identitásoknak köszönhetően a főszereplő fogadója lesz a kaputelefonján érkező üzenetnek a történet elején, úgy ennek az üzenetnek a küldőjeként látjuk a végén, melyet az út(vesztő) képe zár le. A belépés és a kijárat innen nézve irodalom és film egymást keresztező útjaiban veszik el – de ez már, amint korábban is utaltunk rá, valóban továbbvezet az *Amerikai Psycho* és a *Glamoráma* szövevényesen mediatizált világaiba.