

Az önszeretet eljárásai

MICHEL HOUELLEBECQ, „A SZUPERMARKETEK
BAUDELAIRE-JE” ÉS A FRANCIA MICHELIN-ÚTIKÖNYVEK
SZERZŐTÁRSAI



Magvető Kiadó
Budapest, 2011
360 oldal, 3490 Ft

Újrafelosztani a közösen birtokoltat, vagy legalábbis részt venni a régiók közötti örökösödési csatározásokban, nyelvi szabadalmakat plagizálni, miközben valójában hedonista módon élvezzük ezt a purgatóriumszerű örök átmenetet: lényegében ebben csinált magának *helyet* legújabb könyvével Michel Houellebecq, egészen a legrangosabb francia irodalmi díjig, a Goncourt-ig vezetve saját hőisének, Jed Martinnak a karrierjét. És mivel a szerző „szereti csontvázát”, így természetesen ismét nem áttolja saját testét feltrancsírozva, vörös Pollock-képként kirajzolni, majd semlegesíteni, minden jelentés alól kivonni a Julien Sorel-i társadalmi útvonalat, ellenszenvesen-ragacsosan újra és újra feltölteni a 3D-s, izometrikus hipertérképet – ahányszor csak megjelenik a tájban az ember.

”
A *térkép és a táj* magyarországi megjelenése 2011 tavaszán igen gyorsan követte a regény franciaországi, 2010 szeptemberi kiadását, s feltűnése azért is érdekes, mert a Magvető gondozásának és Tótfalusi Ágnes fordítói munkájának köszönhetően az ötödikként magyar nyelven is hozzáférhető Houellebecq-könyv maga is követi kivitelezésében a szerző manipulatív (nyilvánvalóan nem csupán) írói eljárásait. Hiszen azzal, hogy a Magvető az eddigi kiadói hezitálások után (mely az író hazájában is rendre jellemző), miszerint elitista, komoly művészetelméleti és társadalomkritikai tendenciákat is magába olvasztó szerzőként kezelje-e a kortárs francia író, vagy inkább olvasmányos lektűríróként jelentesse meg, most reagált azzal, hogy Houellebecq szövege megkapta a nehéz, hófehér papírra nyomtatott, absztrakt mását – és ezzel a Goncourt-díjas olvasni- és szeretnivaló író státuszát.

Talán az új regény erejének egyik forrása éppen abból ered, ahogyan a regény háromrészes, majd epilógussal is ellátott szerkezete egyrészt megidézi a szövegbeli Houellebecq sírján a Möbius-szalagot, másrészt abból, ahogyan a fikción kívül a francia média által rendszerint megtalált szerző rátrömfolt botrányos társadalmi státuszára. Houellebecq eddigi életművének darabjait, illetve a sajtóbeli megszólalásait

követő kritikák ugyanis olyan ember portréját *keltik életre*, akinek még posztmodern játékaik és kétségbeejtő, depresszív életrajzi önreflexiói, vagy olvasóinak rendkívüli száma sem feledtethetik, hogy félmeztelen fotókon pózoló nihilista mizantrópként, nőgyűlölőként, rasszista-ként, fasisztaként szeretjük őt emlegetni, aki elsősorban az iszlámot kedveli támadni (gyűlöletbeszéd vádjával állt már bíróság előtt is), egyszóval több mint ellenszenves, sőt visszataszító személyiségnek számít bizonyos körökben. Kultuszának történetében állítólag eddig egyszer nyerte el e „közellenség” (nárcisztikus iróniájának egyik kötete a *Public Enemies*) a média és ezzel a közvélemény rokonszenvét; és a dolog mechanikája már élesíti is a képet azokról a retorikai, társadalmakat működtető ideológiai gépezetekről, melyeket Houellebecq *A térkép és a táj* c. szövegének intimitásában is megjárta: ugyanis miután az 1998-as *Elemi részecskék* című könyvéből 300.000 példány kelt el Franciaországban, s Houellebecq nemzetközi hírnévre tett szert, a kedvező körülmények között szülőanyja is lehetőséget érzett arra, hogy megjelenesse 400 oldalas memoárját. A francia médiának pedig így lehetősége nyílt hát megsajnálni az író, az író pedig újfent kihasználhatta a körülötte kialakult erőteret. Hiszen Houellebecq nem egy intenzív szövegében tűnik fel a hippimozgalom és a '68-as francia események (és úgy általában az 1950–60-as évek) kritikája, köszönhetően annak, hogy a magát hippinek valló anya és a hegymászó apa megbánva liberalizmusuk gyümölcsét, a pár éves Michel Thomas nevű gyermeküket áttestálták az Houellebecq családnevet viselő apai nagyanyára. Ám 12 évvel az anyai memoár nyilvánossága után, sőt azután, hogy Iggy Popot egy egész zenei album megalkotására ösztönzi Houellebecq *Egy sziget lehetősége* c. regénye – és a punk momizmus (az anyából kiszakadás punk kiabálásának) elismerését követően – a liberalizmus átrajzolta térképeket és annak több szintű következményeit tematizáló *A térkép és a táj* publikálása után mégis megjelenhet a francia sajtóban az a karikatúra a szerzőről, ahogyan átveszi a „Prix Goncourge”-ot [*sic!* a Goncourt-díj helyett a Köztökfej-díjat], s már keresi is a köszönetnyilvánításokat fogadó szerzőt mobilon az anyafigura... És mindez, a „kétes eredetű” művészi siker az olvasási rekordok ismeretében igencsak érdekesen reprezentálja a gondolkodás régióinak térképészetét. Ahogyan a regénybeli történetiség egyik szerzőtársa, a főhős, Jed Martin életművének művészettörténésze megragadja: a mindenkor alkotó valójában a „kritikus folyamatok példáinak” bekeretezését hajtja végre.

Ugyanis ami e kritikus folyamatok bemutatását illeti, a fenti monografikus felütésű eseménysor ismerete nélkül is mind *A térkép és a táj* szerkezete, mind annak a nyelvezetbe beburkolt művész figurája, Jed Martin és karrierjének sikertörténete maga is arra készítetik az olvasót, hogy Jed sorsának alakulását, pszichéje *kiterítését* a műveit követő művészettörténeti (monografikus, vagy sajtó- és televízióbeli) idézeteket, vagy éppen az egyik kiállításához készült Houellebecq-katalógusszöveget olvasva próbáljuk meg megfejteni, miként válik sikeressé az örökké hallgató és némaságában ezért közönyt, semlegességet sugalló (téves regénybeli értelmezésben „groove attitűdű”) Jed, és vajon fotográfusi és festészeti kimetszései miért éppen azokat a gyűjtőket szólítják meg, akiket (ld. miként váltogatják egymást Jed Bugatti-képe előtt a mágnások). Ebben a piaci rekonfigurációban pedig „Houellebecq bizonyára része a megállapodásnak”. Hiszen Jed Martin, akárcsak Houellebecq sok szereplője, nem rendelkezik túl kifinomult kommunikációs képességgel, párkapcsolati igényei pedig nehezen meghatározhatók, e regényben Olgával való szerelmén túl éppen Michel Houellebecq-vel, az íróval kezd barátságot kötni. Van tehát egy konszenzus, ami Jed esetében működik, hiszen a regény szerkezetéből kibomlik, hogy már a második sorozatát követő kiállítása is ha-

talmas sikert arat, majd karrierje szárnyra kél, amikor a fényképezésről áttér a portréfestésre. Houellebecq viszont áldozatul esik.

A térkép és a táj ugyanis bár sok motívumot és témát ismétel meg az előző Houellebecq-regényekből, de démonian depresszív realizmusa és cinizmusa úgy képes egy kortárs művész pozicionálásakor egy szöveggé dolgozni műfajokat (még a thriller-krimi is csak sikerül), továbbá diskurzusokat, teóriákat (pl. a thrillerbe oltva a body art témáit, vagy Deleuze Francis Bacon-kötetét), hogy a *tipikus* (a nemzedékek tipikus szereplői, a tipikus helyek és így a mindenkori retorikai, reprezentatív uralom, korszakkritika) agresszióját ábrázolja, még hozzá minden lehetséges beszédmóddal érzékeltetve azt a vágyat, hogy rögzíthessünk egy képet az emlékezet, a történeti tudat számára, ami nélkül Guy Debord szerint a spektakulum, a látványosság társadalmában nem állítható össze életrajzi igazság sem. Houellebecq tehát most csak érinti kedvelt témái közül a sexust, a nők idejét, az érzékiség monoton maximumát és a plasztikázott testeket, a New Age válságtüneteit; sokkal inkább érdekli a metafizikai árvaság ismeretelméleti-művészetelméleti válságának neurotikus jelentéskeresésein túl a reprezentáció folyamatában az alaktalan, a figurális, az öregedés, az öregedő bőr, az apasorozatok. Inkább azt vizsgálja, hogy e kritikus folyamatok jelenlegi közegeiben milyen következő „metafizikai mutáció” fejlődik ki; ebből a frusztrált vágyból fakadhat tabukat ledöntő, sokszor valóban obszécén megközelítése. Amint egyik közelmúltbéli interjújában (*Paris Review*) is fejtegeti ezt a maga veszélyesen szuggesztív módján, azt javasolva, hogy a feminizmus dominanciájának másodlagossága helyett karakterei változásának hátterében sokkal inkább a patrimoniális átadás hiánya áll. Ennek következtében pedig a fiatalság eszménye, a felnőtté válás átélése nem tudó mutáció jelenik meg, a depresszió örök fekete napjával, hiszen az élet közben nem más, mint öregedés. Jed Martin művészi pályáját követve ugyanis különös hangsúlyeltolódásoknak lehetünk tanúi. A regény felütésekor elhelyezett csapda pedig arra készít bennünket, úgy kövessünk végig egy igencsak jól megírt történetet, hogy miután Jed áttér az enciklopédikus dokumentálási kényszert, a több száz, emberek által létrehozott ipari tárgy fotózását, majd a térképfotózást követően a hiperrealista-konceptualista portréfestésre, azután emberi kapcsolatainak szövevényéből csak egyetlen szerelemnek, illetve egy az apja halálával párhuzamosan félbeszakadó barátságnak köszönhetően megjelenhet az ember a tájban. Ehhez azonban a tetemre hívott olvasónak végig kell néznie a kritikus folyamatok dialektikus képeit (hol a piaci újrafelosztásról, hol barokk céges orgiákról, hol a kommunikáció egyensúlyvesztéseiről), amint azok életre kelnek, miközben Houellebecq írói tónusa elképesztő biztonsággal vezet minket – hol kedvelt tizenkilencedik századi romantikus-humanista reformereinek hangján, hol a szorongás gyors, cinikus, szuggesztív mellérendelése segítségével. A regény elején rögtön Jed Martin festészeti periódusainak egyikébe csöppenünk, még hozzá a nagysikerű Bill Gates-kép párjaként készülő *Damien Hirst és Jeff Koons felosztja a képzőművészeti piacot* című alkotás elé, melynek leírásán kívül talán érdekesebb annak bevezető mondata: „Jeff Koons homloka enyhén csillogott: Jed vastag ecsettel felitatta, és hátrált három lépést. Hiába: Koonsszal nem stimmel valami. Hirstöt könnyű volt megragadni: brutálisnak, cinikusnak lehetett ábrázolni, olyan »szarok rátok ebből a magasságból, ahová a pénzem röptett« típusnak, vagy akár lázadó művésznek (aki azért gazdag is), aki gyötörődve igyekszik feldolgozni a halált, ráadásul volt az arcában valami tipikusan angol vérmesség és vaskosság, ettől egy Arsenal-drukkerre hasonlított.” S bár semmi sem lelhető fel Houellebecq sajátos költői nyelvén a (blanchot-i) meditatív magányból, és mivel Houel-

lebecq nem ideológiai író, a klinikai kegyetlenséget, saját meggyilkolásának körülményeit (a csendőrök, de még korunk hősei, a helyszínelők is sorban hánynak, akárcsak Jed néha bizonyos képei láttán, s a body art regényvégi művészi képviselőjének gyűjteményéről olvasva) is úgy tárja elénk, hogy valójában mindennek a háttérben egy szelíd, esendő, a holttest semleges jelenléte fölötti meditálás zajlik (a szöveg néhol utal különféle exhumálási rítusokra is). A rosszul sikerült festményről ugyanis később ezt olvashatjuk: „Jed felragadott egy festékkenő lapátot, beledőfte Damien Hirst szemébe, és nagy nehezen kitágította a rést... (...) Végül elveszítette az egyensúlyát, elesett, az állvány kerete durván felsértette a nyakszirtjét, mire felbőgött, elhányta magát, és azonnal jobban is lett.” Az áldozatiság és a szatirikus tónus is úgy itatja át a regény szövegét, hogy a regényhős a maga klasszikusabb módján csendre, semlegességre vágyik, a hosszú, üres, helikopteres Tour de France-közvetítés plánjaira a francia vidékről és a tájba került emberről, továbbá egyszerűbb ipari turizmusra, vagy akár a luxuskatalógusok vidéki nosztalgiájára (hiszen *mindkét* Houellebecq szerint jó olvasni a Michelin-útleírásokat, amelyek kellemesen fogyaszthatóvá teszik a világot); s mindeközben pedig nem áttal hagyatkozni a Michelin-*diskurzusra*, amelyben egy ország tárgykultúrája és gazdaszkodásának átláthatóbb formája átadja helyét olyan fogyasztói előírásnak, amely a különböző, enciklopédikus pontossággal felsorakoztatott Michelin-útikönyvek mindent felfaló idegen turistaszempontjaira, egyszóval a közös regionális erőszakra, a regénybeli mérnök apa „munkastruktúráira”, vagy „lakóstruktúráira”, kubuszaira építi történetét. A térképhez igazodó regionális túlreprezentálásnak köszönhetően pedig a képeslap, a térkép érdekesebb lesz a tájnál, az utazás és a vintage gasztrotapasztalat csak egy preextisztens reklámígéret megerősítése, valósága lesz. S erre a maszkra, a reprezentációs munka maszkjára, a mediális események jelentésgyilkosságaira, az ebben való pikareszkre, azaz a mediális reprezentációra redukálás és a (fel)bolmlási folyamatok élvezetének viszonyára utal Houellebecq új regényének címe, illetve vélhetően az azt övező plágiumbostrány is (talán Houellebecq újabb cini-kus csapdájaként).

Ugyanis a festészeti korszakot megelőzően Jed „második esztétikai revelációja”, a térképfotózás még csak felsérti az emberit, az embertelent a purgatóriumszerű jelenlétben, s az euklideszi ábrázolás perspektíváinak kockáiban, ábrázolási sémáiban könnyedén elhelyezhetőek a tipikus figurák: „Három körül nem sokkal La Souterraine előtt megálltak egy autópályapihenőnél, Jed az apja kérésére (...) megvette a „Michelin Megyék” sorozatból Creuse, Haute-Vienne térképét. És mikor két lépésre a celofánba csomagolt, szivacsos szendvicsek pultjától széthajtogatta a térképet, akkor érte élete második esztétikai revelációja. Fenséges szép volt ez a térkép; (...) A rajz összetett volt és szép, tökéletesen világos, egy szigorúan meghatározott színkód szerint épült fel. De érezni lehetett, hogy a fontosságuk alapján ábrázolt tanyákban, falvakban hogy lüktet, hogy hívogat a több tucat emberi élet, a több száz emberi lélek – kit kárhozatra szántak, kit örök világosságra.” Majd ennek a tulajdonképpeni Michelin-kiállításnak köszönhetően ismeri meg Jed az egyetlen nőt, az orosz Olgát, akinek azonban származása és karrierje a francia és orosz kulturális fonódások térképét és a szövegköziség örömét nem képes újrarajzolni, sőt, ezt a miliőt is a Michelin-turista olyan nézőpontja hálózata be, mely az új költői nyelvként felfalja és majd még előre nem sejthető módon emészti meg a tipikus helyeket, regionális tárgyakat, ugyanakkor végre beszélni hagyja a közös, a társadalom, a kontinens új elemeit. Jed tehát a kiállításon megismerkedik Olga Sheremoyovával, a Compagnie Financière Michelin holding kommunikációs igazgatójával, melynek részesedése

van a *Kastélyok és udvarházak* és a *French Touch* láncban. A tájban tehát feltűnik az ember: „A kiállításra Creuse megye térképének egyik részletét választotta ki, amelyen látszott a nagymamája faluja is.”

Olga és Jed randevúinak egyik fontos párizsi helyszíne, a homoszexuális pár által vezetett étterem leírásán túl a tulajdonos pincér és a séf gasztrotörténeti dialógusa pedig alámerülést enged abba a nyelvezetbe, amely az új mediális felületek (a mindenkori képközlő módszerek, képernyők, bűnügyi helyszíni fotók, térképek, Michelin-helyleírások) retorikai befolyását érzékelteti, melynek következtében elmozdulnak egymáson a biztosnak hitt-megélt közösségi elemek: „... Azt hiszem, Frank Pichon három Michelin-csillaga játszott a változásban. Hogy egy transzszexuális séf három csillagot volt képes lekasztani a Michelin-tól, az már igazán erős jel volt! (...)”; vagy ahogyan az egyes számú Houellebecq idéz a *French Touch*-ból, melyet Jed kommentál: „A vén Franciaország, vagyis a valódi vidék elemeinek és a kortárs hedonizmus tárgyainak egymás mellé rendelése néha furcsa hatást keltett, szinte ízlésficamnak tűnt, de lehet, hogy a szállodalánc vendégköre, vagyis *megcélzott* vendégköre éppen ezt a valószínűtlen keveréket keresi, gondolta Jed.”

A regény címe azon túl, hogy Michel Lévy már korábban publikált könyvének címét teszi magáévá, ami akár illegális gyakorlatnak is tekinthető, legalábbis Michel Lévy ezen a véleményen van, mégis logikus mozzanat az Houellebecq-prózában. A botrányt kavarázó cím ugyanis – akárcsak a magyar kiadás borítója – egyrészt a regénybeli apa munkásságának erőteljes jelölője (az organikus, neuronhálózat-szerű lakóterek terveit jeleníti meg); másrészt megidézi többek között Borges egyik fabuláját az egyes fokozatú birodalmi térképről, mely pontos reprodukcióként tájjá válik; vagy szintén Jed Martin apjának fiatalkori törekvései felé, azok esztétikájához térítheti el az olvasót Kornybski ihletésére, illetve a preraffaelitákhoz, továbbá az Houellebecq által kedvelt tizenkilencedik századi egyéb társadalmi reformerekhez.

S ha mindez nem érzékeltetné eléggé az Houellebecq-regény teoretikus feltöltöttségét, és a szemérmetlenül-botrányosan popularizált eszmék jelenlétét a (kulturális) szövegben, akkor a hipnotikusan túlmarketingelt cím és a regény egyik önreferens jelenete, a TF1 kultikus híradása, Pernaut orgiasztikus bulija az „életművész Franciaország” régióit kelti életre. A bulin ugyanis Pernaut kastélyában, ahová Jed is már mint befutott művész hivatalos, minden terem egy-egy regionális animáció, s Pernaut irodája a kiállításokhoz, az útkönyvekhez, vagy az open space-ekhez, illetve pl. Párizs kultikusságához hasonlóan mind-mind szimuláriumok, jelmanipulátorok, amik a korábbi valóságok helyettesítésére szolgálnak. A *végtelen* probléma szokás szerint ott lép fel, amikor a későkapitalizmus híve, a szenttelen Houellebecq régi klisékkel élve, a Goncourt-díjátadót követő partyn patetikusan közli a *Paris Review* újságírójával: „All my characters are here.”

Bakonyi Veronika