

MOLNÁR BÁLINT

Értelmezéskísérletek Bret Easton Ellis regényeiről I.

Nullánál is kevesebb

1 ABÁDI NAGY Zoltán, *Az amerikai minimalista próza*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1994, 365.

2 DEISLER Szilvia, *Párhuzamos viszonyok*, Partitúra, 2009/1., 114.

3 Vö. ABÁDI NAGY, *I. m.*, 26-27.

4 FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis, Palimpszeszt – Prae*, Budapest, 2012. 14.

5 ABÁDI NAGY, *I. m.*, 256.

Előjáróban a minimalizmusról és a párhuzamokról

Bret Easton Ellis első regénye, az 1985-ben napvilágot látott *Nullánál is kevesebb* az amerikai minimalista irodalom klasszikus példájának számít. Hogy tisztán lássuk a párhuzamokat, elsőként vessünk egy pillantást a jelenségre, a minimalizmus jegyeire.

A posztmodern prózával összehasonlítva Abádi Nagy Zoltán megállapítja, hogy „az amerikai minimalista próza a posztmodern világerzésre adott másféle esztétikai reakció.”¹ A kortárs amerikai irodalomban megjelenő minimalizmust a posztmodern kibővítésének, ugyanakkor az ellene fellépő izmusnak is szokták tekinteni, ugyanis a hangsúlyt a világegyetemről a regény belső univerzumára helyezi.² Az is szembetűnő, hogy a minimalisták a hétköznapi ember hétköznapi valóságát próbálják ábrázolni. Ezzel magyarázható az, hogy sokszor a „realizmus” kifejezéssel igyekeztek azonosítani az irányzatot. A legismertebb ilyen fogalom a „piszkos realizmus” (Dirty Realism) volt. Ez azonban inkább a társadalmi kérdéseket helyezte előtérbe. A minimalista próza tárgya azonban nem ez, hanem sokkal inkább az ember premier plánba hozatala, az egész helyett a rész hangsúlyozása.³ Karakterábrázolása túlnyomórészt felszínes és általában bírálat- és értékelésmentes. Közvetlenül emeli be a mindennapi valóság tárgyait, relációit, aktivitását, hétköznapi embereit az irodalomba.

A posztmodern és a minimalizmus viszonyát Ellis tovább bonyolítja azzal, hogy prózájának problematikus voltát az erkölcsi dimenzióban ragadja meg. Fiktív világa idegennek, erőszakosnak, kíméletlennek tűnik, a morált érintő kérdésselvetések esetében pedig felmerül a probléma, hogy vajon az olvasásra vonatkozó tudásunk lesz-e konzervatív, vagy ezt a szemléletváltást csupán a minimalizmus és a posztmodern különös párbeszéde produkálja.⁴ Érdemes továbbá megemlíteni, hogy Abádi Nagy Zoltán szerint a minimalista prózában a történelem nincs jelen. „A minimalista írásművek többségében se az elmúlt évtizedek történelme, se a régebbi múlt nem jelenik meg. A hétköznapiokból az is hiányzik, ahogy a jelen formálja a történelmet.”⁵ Ez a politikai és történelmi traumák erőteljes hatásával

magyarázható a leginkább – például a vietnami háborús emlékek elfojtásával.

A szerző kizárólag a narrátor hangján szólal meg, s ez az elbeszélő pedig egyáltalán nem omnipotens. És ahogyan az Fodor Péterék monográfiájában is elhangzik: „A Nullánál is kevesebb az amerikai minimalista próza, valamint a posztmodern horizontjában az olvasási technikák dilemmájaként is fölfogható.”⁶ Ellis első regénye tehát a minimalizmus ezen jegyeiből próbálja felépíteni a történetnek nem nevezhető történetfoszlányait.

Mindezekből kiindulva egy kisebb kitérőt tesz, melyben egy pillanat erejéig a lehetséges párhuzamokra szeretnék rávilágítani. Ha figyelembe vesszük Ellis regényeit, akkor láthatjuk, hogy a művek folyamatosan utalnak egymásra. Megfigyelhető köztük egyfajta szándékos párhuzam. Például a főszereplők a korábbi regényekből a későbbi történetekben mint mellékszereplők újra megjelennek. Így fordulhat elő, hogy Clay, a *Nullánál is kevesebb* főszereplője a *Vonzás szabályai* c. regényben egy mellékszereplő, és az olvasó megtudja, hogy mi lett belőle – pontosabban azt tudja meg, hogy semmit sem változott. De említhetnénk Patrick Batemant és Victor Wardot is, akik a *Vonzás szabályai*ban még szintén csak mellékszerepeket játszanak, később Ellis azonban „nekik szenteli” az *Amerikai Psycho* és a *Glamorámát* is. Ez az eljárás többek között azt a hatást keltheti, hogy Ellis minden egyes regénye ugyanabban a fikatív térben játszódik, s ugyanazon fikatív törvényeknek van alárendelve. Egyértelmű hasonlóságokat vélhetünk felfedezni a *Nullánál is kevesebb* és annak későbbi társai között. A már említett visszatérő szereplőkön túl ide tartozik még a szubjektum kilétének az elbizonytalanítása, az erőszak iránti „fogékonyság”, a visszatérő motívumok és azok állandó ismétlése, valamint a sokszor értelmetlennek tűnő párbeszéd és gondolatfoszlányok. Ahogy több tanulmány is megemlíti,⁷ a regény előzmény, hiszen előrevetít olyan szerepeket és történéseket, melyek az *Amerikai psycho* és a *Glamoráma* kulcskérdései lesznek. Nem mellesleg felvezeti az erőszakot, mely teljes egészében csak a későbbi regényekben bontakozik ki. Ellis regényeinek elbeszélője minden esetben egyes szám első személyt használnak, és a *Holdpark* kivételével az elbeszélés idejének a jelen időt választják. Nem elhanyagolható, hogy szinte kivétel nélkül ugyanabban a fikatív világban játszódik és hasonló problémákkal, kérdésekkel foglalkoznak.

A minimalizmus fogalmának alkalmazhatóságánál figyelembe kell vennünk azt a tényt, hogy Ellis regényei nem egységesek – eltekintve a fentebb felsorakoztatott párhuzamoktól, kapcsolódási pontoktól. Mint ahogyan azt Fodor Péterék is megállapítják, az 1991-ben megjelent *Amerikai Psycho* „a szerteágazó intertextuális és intermedialis utalásrendszer, a metafikatív és parodisztikus megoldások, valamint a valós, a fikatív és az imaginárius mozzanatok kontaminációja révén jelentősen eltávolodott a szerző a '80-as évekbeli regényeinek, a *Nullánál is kevesebb* és *A vonzás szabályai* jórészt minimalista eszközhasználatától.”⁸

6 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 11.

7 Vö. DEISLER, *I. m.*, 115. STEMLER Miklós, *New York-i éjszakák*. = letöltve: 2017.01.20.

8 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 10.

A regényről

Először is nézzük meg a *Nullánál is kevesebb* szerkezeti felépítését: a nem sokkal több, mint kétszáz oldalból álló regény összesen száznegyven fejezetből áll, ami azt jelenti, hogy egy átlagos fejezet mindössze két-három oldalas, sőt olyan is előfordul, hogy egy, vagy csupán féloldalnyi az adott fejezet. Tizenkét fejezet a száznegyvenből dőltbetűvel van szedve és múlt időben íródott. Ezekben Clay visszaemlékezéseit, meghatározó élményeit olvashatjuk, túlnyomórészt a gyerekkorából. A regény többi része jelen időben és egyes szám első személyben íródott, ami többek között a közvetlenség benyomását kelti. Homodiegetikus narrátorral van dolgunk. A rövid, pergő fejezetek, összefonódva a zaklatottnak ható nyelvezettel, a regényben is állandóan jelenlévő és az akkoriban igen nagy népszerűségnek örvendő MTV-klipekre hasonlítanak.

A *Nullánál is kevesebb* nyitójelenetében a főhőst, Clayt barátnője Blair hozza haza a repülőtérrel, Los Angelesben. Először hazamegy, kipihen magát, majd elmegy egy buliba. A sok, rövid fejezet Clay Los Angelesben eltöltött idejének töredékeit szemléltetik, s tartalmilag nagyon minimálisak az egymás közti összefüggések, így tulajdonképpen egy összefüggő cselekményről is nehéz beszélni. Épp ezért problémás a regény tartalmi szálát néhány szóban összefoglalni. Megkülönböztethetünk olyan helyszíneket, melyek egymást váltogatják: Clay vagy otthonában tartózkodik, vagy a számtalan partik egyikén, melyeken barátaival rendületlenül részt vesz, bevásárolni megy, vagy enni valahová – természetesen luxus étterembe, vagy épp időpontja van a pszichiáterénél. De leegyszerűsítve: ő mindig úton van, azaz „on the road.”

Habár az egyes fejezetek nem igazán kapcsolhatók össze, mégis akad azonban két cselekményszál, mely többször visszatér, végigkíséri a regényt. Az egyik ilyen Clay és

Konkurencia, térinstalláció, Protokoll Stúdió, 2007



Blair fokozatosan kibontakozó viszonya, a másik pedig Julian leépülése, züllése a kemény drogok és a prostitúció által. Peter Freese megállapítja, hogy a két szereplő, Blair és Julian a látszólag cselekménytelen regényben egyfajta keretet képeznek, mind a ketten feltűnnek a mű elején és végén is: Blair hazahozza Clayt a reptérről, és az ott honában a rögzítőjén egy üzenetet talál Juliantól. A regény végén pedig Clay konstatálja Julian prostitúció általi züllöttségét, valamint egy utolsót beszélget Blairrel, mielőtt elutazik.⁹

Tekintettel sajátos, egyéni írói stílusára, Ellis könyveiben „egyszerűen nincs helye” a cselekménynek, ő maga így nyilatkozott: „E könyvek impozáns elbeszélése azt az érzést kelti benned, hogy minden, amit tenni akarsz, érvényét veszti. A *Nullánál is kevesebb* általam legkevésbé kedvelt része a mű utolsó negyede, ahol megkapja a cselekményét és történetvonalát.”¹⁰ Ez a kijelentés egy interjúból származik, amit Michael Schumacher készített a nyolcvanas évek végén Ellisszel. A későbbi regényeiben, a *Glamoráma* és a *Holdpark* esetében azonban már úgy tűnik, hogy Ellis megbarátkozott a cselekmény lehetőségével.

A regény keletkezéstörténete viszonylag jól dokumentált.¹¹ A Bennington Egyetemen eltöltött évei alatt Ellis részt vett egy kreatív írás (creative writing) kurzuson, melyet egy bestseller-író, Joe McGinnis vezetett. Ő fedezte fel tanítványa tehetségét és küldte tovább a Simon & Schuster kiadóhoz. A mentora bátorítása által írta meg Ellis a *Nullánál is kevesebb* tulajdonképpeni nyers változatát, egy hónap leforgása alatt. Az eredeti, 400 oldalas kéziratot a kiadó először visszautasította, majd a McGinnissel közösen átdolgozott 200 oldalas, rövidített verziót már elfogadták, és 1985 májusában meg is jelentették.

A regény – figyelembe véve magát a tényt, hogy a szerző csak húsz éves volt a megjelenéskor –, piacra kerülvén az első csapásra sikereket könyvelhetett el. 1987-ben, tehát két évvel a regény megjelenése után a könyv már meg lett filmesítve és felkerült az amerikai mozis műsorára. Ellis azonban nem egy szándékolt értékesítésről, forgalomba hozásról beszélt. Ő maga sokkal inkább arról mesélt, hogy senki sem számolt azzal, hogy a *Nullánál is kevesebb* mekkora példányszámban lesz értékesítve, milyen sikereket ér majd el. Nem volt pénzük a promóciós anyagokra és reklámokra, az első nyomtatás pedig kb. 5000 példányt jelentett: „Nem volt promóciós pénzünk. Nem készültek reklámok sem. Csak egy körülbelül 5000 példányt számláló első nyomtatás volt. Az pedig csak kikerült oda, a semmibe. A *Nullánál is kevesebb* tényleg egy szóbeszéddel terjedő könyv volt. Eleinte nem volt nagy sajtóvisszhangja.”¹²

Recepciótörténet

A kritikusok körében nagyon különböző volt a regény fogadtatása. A legtöbb reakció vagy nagyon visszautasító és tartózkodó volt, vagy már túlzottan lelkes, de csak nagyon ritkán semleges és objektív.¹³

9 Vö. Peter FREESE, „Bret Easton Ellis, *Less Than Zero: Entropy in the 'MTV Novel'?*” = Reingard M. Nischik, *Modes of Narrative*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990. 72–73.

10 Michael SCHUMACHER, *Reasons to Believe: New Voices in American Fiction*, St. Martin's Press, New York, 1988. 124. (A dolgozatban megjelenő, eredetileg angol nyelvű idézetek saját fordítások.)

11 Vö. pl. ABÁDI NAGY, *I. m.*, 188–189.; Horst STEUR, *Der Schein und das Nichts*, Die Blaue Eule, Essen, 1995. 7–18.; SCHUMACHER: *I. m.*, 124–126.

12 Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis*. II. rész, 3. = https://www.jstor.org/stable/20134803?seq=2#page_scan_t ab_contents [letöltve: 2017.01.20.]

13 STEUR, *I. m.*, 14–17.

14 Paul GRAY:
Zombies Less Than Zero. In *Time*, 1985.
80. =
time.com/time/magazine/article/0,9171,958533,00.html letöltve:
2017.01.10.

15 SCHUMACHER, I. m., 119.

16 STEUR, I. m., 16.
FREESE, I. m., 69.

17 FREESE, I. m., 83.

18 Vö. STEUR, I. m.,
150–153.

19 Bret Easton ELLIS,
Less Than Zero.
Picador, London,
1985, 40.

Ez a szélsőséges és megosztott fogadtatástörténet értelmezhető az arra a kérdésre adott különféle válaszok halmazaként, mely azt firtatja: miben is áll a regény olvasásának nehézsége. A könyvet a megjelenésekor a maga felszínessége és felületessége,¹⁴ valamint a túlságosan is egyszerű stílusa, nyelvezete miatt támadták. Vannak, akik azonban dicsérték és a legnagyobb érdemének azt tartották, hogy Ellis a korának kulturális dokumentációját alkotta meg.¹⁵

Hogy miért vetette el több kritikus a regény megjelenésekor a művet? A válasz Freese és Steur felsorakoztatott tézisei között található, miszerint a *Nullánál is kevesebb* egy olyan generáció szimbólumait és kódrendszerait tartalmazza, melyeket csak a „beavatottak”, azaz pontosan csak ebbe a generációba és időbe tartozók érthetnek meg. Tulajdonképpen itt olyan materiális utalásrendszerekről kell beszélnünk, amelyek a hagyományos irodalomkritikusok számára nem elérhetők.¹⁶ Nézzünk meg egy példát, mit is értettek ezalatt: ha a regény címét vizsgáljuk, a *Nullánál is kevesebb* egy idézet, mely az énekes, Elvis Costellotól származik. „*Less Than Zero*” Costello első lemezének a címe, mely 1977 márciusában jelent meg Nagy-Britanniában. Egy akkori fiatal számára a cím eredete így sokkal jobban értelmezhetőbb volt, mint pl. egy átlagos kritikus számára. Így lehet már a cím is jó példája a regény különleges, egyedi utalásrendszerének. Csak néhány recenzens ismerte fel a könyv címének eredetét, és ha fel is ismerték, akkor is többen értelmezési hibákba estek. Vegyük például az alábbi esetet: Peter Freese a dal metaforikus jelentését emeli ki a regény címével összefüggésben: „Costello dala a horogkeresztes tetoválású Mr. Oswaldhoz szól, az állítással pedig, mi szerint Mr. Oswald tisztában volt a törvénnyel, burkoltan kapcsolatba hozza Kennedy miniszterelnök halálát az általános szociális hanyatlással.”¹⁷ Ami az első pillantásra helyénvalónak tűnik, az a valóságban egy teljesen más háttérre utal, Freese ugyanis összekeverte az Oswaldokat. Costello a dalában nem Lee Harvey Oswaldra gondol, Kennedy gyilkosára, hanem sokkal inkább Sir Oswald Mosleyra, aki a harmincas években a „British Union of Fascists”-t alapította. A hetvenes években Nagy-Britanniában újra teret nyertek egyes fasiszta és nacionalista mozgalmak a „Nemzeti Front”-nak köszönhetően, Costello pedig pontosan ezek ellen próbált állást foglalni.¹⁸ Ezért nyilvánvaló, hogy sokan félreértelmezték a regény címét még akkor is, ha tudni vélték, hogy Costello egy dalszövegének idézetéről van szó. Ilyen és ehhez hasonló nehézségekbe ütköztek azok, akik az intertextuális utalásokat próbálták mindenáron feldolgozni, értelmezni.

Fontos azonban megjegyezni, hogy hibát követ el az, aki a regény bizonyos pontjait kétségbeesetten próbálja értelmezni mindenféle kulturális utalások mentén. Van a könyvben egy jelenet, amikor Julian Tom Petty *Straight into Darkness* című dalának egy sorát dúdolja: „we went straight into darkness, out over that line, yeah straight into darkness, straight into night.”¹⁹ Ezek a szavak a reménytelenségre, az elveszethez, a közeledő végre utalnak, melyeket egy átlagos olvasó több mint valószínű, hogy Julian érzéseivel azonosítana. Steur

azonban figyelembe veszi a szám teljes szövegét és tudja, hogy ezeket a dal első felében lévő negatív érzéseket az utolsó strófában az optimizmus és az új kezdet reménye váltja fel. Ezen információk birtokában Juliant úgy értelmezi, hogy ő a regény azon karaktere, aki egy önámítás áldozata és a dal utolsó strófájában vizionált jobb élet reményébe kapaszkodik.²⁰ És mivelhogy Julian nem teljesen pontosan idézi a szöveget, ezért az az olvasat, miszerint Julian teljesen tudatos szándékoltsággal tart a leépülés „sötét útján”, legalább ennyire meggyőző lehet.

Sajnos voltak kritikusok, akik elkövették azt a hibát, hogy a szöveg nyelvi megalkotottságát figyelmen kívül hagyván, a regény fiktív világát, szereplőit azon nyomban létező (vagy létezőnek vélt) szociokulturális jelenségekkel identifikálták, sőt ami még rosszabb, Ellis életrajzi kontextusába helyezték, azaz szereplőit vele azonosították.²¹ Az *Amerikai Psycho* esetében halmozottan igaz volt ez a kijelentés, ahol sokan a szerző nyakába varrták a könyv okozta rémületet és iszonyt. A *Nullánál is kevesebb* azonban első pillantásra több kézenfekvő részletet is felsorakoztathatott annak, aki az író tészakarva a főszereplővel akarta azonosítani. Az alábbi csapdákról lehetett szó, melyekbe több korabeli kritikus és olvasó is beleesett: az egyes regények főszereplői nagyjából ugyanannyi évesek, mint Ellis akkor, amikor az adott könyvet írta. Ellis – ugyanúgy, mint Clay – szintén egy jómódú Los Angeles-i családból származik, nem mellesleg szintén két húga van. Egy interjúban Ellis azt nyilatkozta, hogy egyszer, amiért rossz jegyei voltak az iskolában, egész nyáron Nevadában, nagyapja egyik kaszinójában kellett dolgoznia.²² Ez arra emlékeztetheti az olvasót, hogy Clay nagyapja szintén kaszinókat üzemeltet. Ezek kevésbé fontosak és mellékesek ugyan, de gyanúsán önletrajzi elemek a regényben. Mint ahogyan az is, hogy Clay, épp úgy, mint Ellis, előnyben részesíti azt, hogy a nyugati part helyett a keletin tanuljon.

Összegzésképp tehát megállapíthatjuk, hogy Ellis regényét (később az *Amerikai psychot* és társait is) sok esetben nem úgy dolgozták fel és fogadták be, ahogy azt az író elvárta volna. A *Nullánál is kevesebb* megjelenése után a szerzőt az olvasói gyakran a regény hőseivel próbálták azonosítani, ami kérdéses, ugyanis sokkal inkább fontosabb a szöveg irodalmi megalkotottsága, a rövid és gyors tempójú egységek, a felszín alatti szövegelemek, a szövegen belüli utalásrendszerek megfejtése, valamint a regény más szövegekkel való párhuzamba állítása, nem mellesleg a művek morális üzenetének figyelembevétele. Ellis maga így nyilatkozott egy interjú alkalmával: „Sokkal érdekesebb dolgok történnek egy könyvben annál, hogy szereted-e a karaktereket vagy sem – a szöveggel kapcsolatos technikai dolgok, vagy a narratív kifejtés, illetve ki nem fejtés módjai.”²³

Mivel ezen részfejezet a recepciótörténet feltérképezésére vállalkozott, ezért fontos lehet még megemlíteni Nicki Sahlint és esszéjét, ami egyébként a *Nullánál is kevesebb*hez tartozó tudományos értékezések közül az első közé sorolható. Munkájának címe: *„But This Road Doesn't Go Anywhere: The Existential Dilemma in Less Than*

20 Vö. STEUR, *I. m.*, 181–183.

21 Vö. FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 24.

22 Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis*. 1. rész. 1–7. = https://www.jstor.org/stable/20134803?seq=2#page_scan_tab_contents letöltve: 2017.01.20.

23 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 25.

24 Nicki SAHLIN, *But This Road Doesn't Go Anywhere. The Existential Dilemma in Less Than Zero*. Critique, 1991. 25. = <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111619.1991.9933817> letöltve: 2017.01.15.

25 Vö. STEUR, *I. m.*, 20–21.

26 ABÁDI NAGY, I. m., 242–243.

27 Bret Easton ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, ford. M. Nagy Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010, 9.

Zero.” Tanulmányában a regény egzisztencialista elemeit vizsgálja, és megállapítja, hogy „Az egzisztencializmus nyilvánvaló részei a *Nullánál is kevesebb* című műben leginkább Camus és Sartre elegyeként eredeztethetők, bármilyenek is a közvetlen befolyások.”²⁴ Szerinte az elidegenülés érzete és az abszurd szembeállítás a kapcsolat Clay és Camus között, a semmi és a félelem megtapasztalása, és az ebből adódó saját szabadsága iránt érzett felelősségének a terhe köti össze őt Sartre-ral. Clay elidegenedve érzi magát a társadalomtól, mert Hollywood anyagias értékrendszere végül az önromboláshoz vezethet. Ez az elidegenedés úzi őt az egzisztencialista önkeresés felé. Ezeket az egzisztencialista szorongásokat az erkölcsi értékek és a társadalmi biztonság hiánya által idézi elő. Sahlin nézetét azonban nem osztja mindenki. Így például Steur sem, aki arra figyelmeztet, hogy Sahlin az egzisztencializmus fogalmát nem fejtí ki kellő differenciáltsággal, valamint nem vette figyelembe azt sem, hogy az abszurd Camusnál és Sartre-nál is teljesen mást jelöl.²⁵

Abádi Nagy Zoltán szerint a minimalista ember azonban gyakran nem tud, vagy nem is akar menekülni, csupán elvágódik. Clay és a többiek soha nem néznek egymásra, amikor egymással beszélnek. Ez többek között arra is utal, hogy a kommunikációba hiba csúszik, de ugyanakkor a nagyon mélyen eltemetett jobbik én jelzi benne ösztönösen az oda-nem-tartozást. Clay azonban nem fogja fel, hogy elvágódik, egyszerűen megmarad a kifelé nézés szünni nem akaró állapotában.²⁶

Társas kapcsolatok, társadalmi dilemmák

Már a regény első mondata gyanút kelthet az olvasóban, hogy nem biztos, hogy itt egy működő társadalom, egy összetartó csoport jelenik majd meg a későbbiekben. A könyv kezdőmondata: „Az emberek félnek belekeveredni a Los Angeles-i autópályák forgalmába.”²⁷ A mondat első fele – *az emberek félnek belekeveredni* – többször megjelenik, vezérmotívummá válik a műben. Nemcsak a regény kezdetét, azon belül is a fejezet elejét jelöli, hanem elválasztható a mondat másik felétől, a *Los Angeles-i autópályák forgalmától*. Nyilvánvalóan egy fogalombővülésről van itt szó és nem arról, hogyan viszonyulnak szó szerint a sofőrök a Los Angeles-i autópályák forgalmához. A regény olvasása során hamar kiderül, hogy az emberek nemcsak az autópályáktól, hanem egyáltalán minden más embertől is félnek, nagy általánosságban senkit nem akarnak a maguk közelébe engedni.

Ez az „emberek félnek belekeveredni” azonban nemcsak az idegentől való félelemre, az egymással szembeni közönyösségre utal. Hanem sokkal inkább arra a kapcsolatrendszerre, mely eredetileg a biztonságot és bizalmat, szeretetet és megértést feltételezi, más szóval a családra, amit Ellis regényében azonban pont ezen jegyek ellentéte ábrázol, tehát a bizalmatlanság, kapcsolathány és egyfajta félelem a családtól. Ez már a regény kezdetén kibontakozik. Amikor Clay több hónap után hazatér – a természetesen elvált szülők – keleti parton lévő otthonába, senki nincs otthon, hogy üdvözzölje őt. Csak egy

cetlit talál a konyhaasztalon, amin az áll, hogy anyja és két húga karácsonyi bevásárlásra mentek. Az, hogy az anyja arra sem méltatja, hogy köszöntse őt – arról már nem is beszélve, hogy esetleg a reptérről is elhozza –, azt mutatja, hogy ezek már nem lényeges társas kapcsolatok, sokkal fontosabb a bevásárlás. Az *Anyám és én* című fejezetben Clay az anyjával egy étteremben ül. Teljesen nyilvánvaló, hogy mindkettőjük számára a másik jelenléte egyenesen kellemetlen: a napszemüveg mögé rejtőző arc, a folyton haját érintő kéz, a remegő kézfej, illetve a mesterkélt gesztusok és mimika.²⁸ Nem is folytatnak értelmes társalgást sem. Arra a kérdésre, hogy mit szeretne karácsonyra, Clay a *semmivel* válaszol. Ez teljes mértékben helyénvaló válasz egy olyasvalakitől, aki az anyagi javak minden formáját látta már és meg is kapta, és természetesen az anyagi javakon kívül a szüleitől ő semmi mást nem is várhat. Ennélfogva Clay viselkedése a szüleiével szemben egyáltalán nem egy különleges eset, hanem csupán a norma. Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy a legnagyobb keresztény ünnep, a karácsony, főként a vásárlással összefüggésben kerül szóba, pl. az imént idézett anyával való beszélgetés – ami még csak nem is otthon, hanem nyilvános helyen történik. A gyermek–szülő viszonyra további példa Griffin, akivel Clay Kim partiján beszélget, aki meghívja őt hozzájuk, mert üres a háza, a szülei ugyanis karácsonyra Rómába utaztak. Vagy amikor Clay társaival Daniel bulijában van, megkérdezi Danielt, hogy hol vannak a szülei, akinek fogalma sincs róla, de valójában mindegy is számára:

- Hol vannak a szüleid? – kérdezem.
- A szüleim?
- Aha.
- Asszem, Japánban.
- Mit csinálnak ott?
- Vásárolnak.
- Bólintok.
- De az is lehet, hogy Aspenben vannak – mondja. – Nem tők mind-egy?²⁹

És még számos példát lehetne felsorakoztatni a történetből. L. Varga Péter és Fodor Péter ezzel kapcsolatban az alábbi megállapításra jut: „Amennyiben ezeket a dialógusokat nem pusztán a bennük termelődő kommunikációs deficit társadalomkritikai példaértéke szempontjából vesszük szemügyre, akkor a megszólalások s az őket kísérő szereplőleírások látványosan klisékből építkező jellege tűnhet föl számunkra.”³⁰ A szülők és gyermekeik viszonyával kapcsolatban idézi továbbá Medgyes Tamás értekezését, mely szerint a „*Less Than Zero* a meg nem értés dokumentuma is, és kifejezetten a kommunikáció lehetőségei és technikai szempontjából reflektál a problémára, némi öniróniával.”³¹ Clay apjának szerepe egyébként önmagában véve is parodisztikus elemként működik, főleg, ha azt vesszük, hogy a vadonatúj Ferrarijához cowboy-kalapot hord. Ugyanakkor szintén az ironia és a groteszk íz érződik azon, hogy a regény egyetlen szülői tanácsa

28 Vö. FODOR – L. VARGA, *l. m.*, 26.

29 ELLIS, *l. m.*, 57.

30 FODOR – L. VARGA, *l. m.*, 26.

31 MEDGYES Tamás, *Felszínesség, ismétlés, intertextualitás: A kortárs amerikai próza olvasása*, 2003, 19. = <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/75> letöltve: 2017.01.22.

32 Vö. FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 27.; SAHLIN, *I. m.*, 29.

33 ELLIS, *I. m.*, 17.

34 *Uo.*, 84.

35 *Uo.*, 125–126.

– ha egyáltalán annak lehet nevezni – egy erősen New Age-szlogenként ható mondat, mely pont az apától hangzik el: „Azok a kozmikus vibrációk különös módon hatnak a testedre.”³² Ellis a szülők gyermeküktől való eltávolodásának képét még tovább élesíti: amikor Blair buliján ott vannak a lány szülei is. Igaz, Blair apja a szeretőjével, Jareddel, anyja pedig a nem titkolt alkoholfüggőségével: „Ó, istenem, Blair apjának igazán nem kellene meghívnia Jaredet az ilyen bulikra. Olyan ideges lesz tőle az anyja. Különbösen is teljesen kiüti magát, de még rosszabb, ha itt van Jared.”³³ És ezek után szintén teljesen abszurd módon jelenik meg Clay barátnőjének, Kimnek az esete, aki ugyancsak egy partit ad, s amikor az anyja iránt érdeklődnek, így válaszol:

– Mit csinál anyád? – kérdezi Blair. – Még mindig Tommal jár?
– Honnan veszed? Az *Inquirer*-ből? – nevet Kim.
– Nem. Láttam egy képet róluk a *Hollywood Reporter*-ben.
– Angliában van Milóval, már mondtam – mondja Kim, ahogy közeledünk a megvilágított vízhez. – Legalábbis ezt olvastam a *Variety*-ben.³⁴

Kimnek nincs más választása, anyja jelenlegi tartózkodási helyéről és pillanatnyi szeretőjéről a *Variety* magazinból szerez tudomást. Tehát körülbelül pontosan annyit tud saját anyjáról, mint egy átlagos bulvárlapokat olvasó, és nem elhanyagolható ez az információ azért sem, mert Ellis ebben a rövidke párbeszédben három ilyen újságot is megnevez.

Clay pszichiáterhez jár, akinek tudása és végzettsége, minősítése egyáltalán nem kerül szóba, csupán az a tény, hogy fiatal, szakállas, 450 SL-en jár és Malibun van háza. A szakáll nyilván hozzátartozik a karakter megjelenéséhez, az autó és a ház jelenti azt, hogy ő is gazdag, ami feltételezi, hogy egy „jó”, de legalábbis sikeres lélekgyógyással van dolga. Egyértelmű azonban, hogy a terápia nem működik túl jól. Az orvos beszél, amíg Clay hallgat. Ellis ironikus módon felborítja az olvasó elvárásait. A lélekbúvár végül arra kéri Clayt, hogy segítsen neki egy forgatókönyv megírásában. És itt már nem teljesen egyértelmű, hogy ez a terápiahoz tartozik-e, vagy a pszichiáter egyszerűen csak ki akarja használni Clay kapcsolatait. A következő „kezelésnél” Clay már sír, de nem tudja, hogy miért, több oka is lehet: a szülei miatt, a barátai miatt, a drogok miatt, vagy az autója miatt. A lélekbúvár azonban nem ezekről, hanem inkább Elvis Costelloról szeretne beszélgetni. Amikor Clay háromszor kérdezi egymás után, hogy „Velem mi van?”, így válaszol rá: „Ugyan már, Clay [...] Ne legyél ilyen...kicsinyes.”³⁵ Tulajdonképpen mintha az orvos szorulna segítségre, ő az, aki egyfolytában beszél, s a betege a hallgatósága. Nem ez az egyedüli példa arra, hogy a regényben valamilyen módon a szerepcsere elve érvényesül. Ahogyan az apja elmulasztja név szerint bemutatni Clayt, ő ugyanúgy nem említi egyszer sem a regényben a testvéreinek a nevét. A Clay állapotát figyelembe nem vevő pszichiáter, aki inkább Elvis Costelloról kíván társalogni szintén Clay

viselkedését juttatja az eszünkbe annál a karácsonyi jelenetnél, amikor a személyes érzelmi ügyüket igyekeznek szóba hozni Blair, de ő próbálja „más témákra terelni, filmekre vagy koncertekre.”³⁶

Az, hogy a fiatalok a felnőttektől a pénzen kívül semmiféle támogatásra nem számíthatnak, az egyértelmű. Az olvasó ebben az esetben feltételezheti, hogy akkor legalább egymás között kialakulhatnak szorosabb barátságok, bizalom és megértés egymás iránt – egyfajta „szülő helyettesítő” szerepek. Erről azonban szó sincs, sőt épp az ellenkezőjéről: egyikőjüknek sem áll érdekében erős kapcsolatokat kialakítani. Egy beszélgetés során, melynek résztvevői Blair, Alana, Kim és Clay az is kiderül, hogy egyikőjük sem tudja a másikról – de még saját magáról sem –, hogy épp kivel jár, vagy kivel volt korábban, kivel feküdt le legutóbb. És Clay, aki csak hallgatója ennek a társalgásnak rájön, hogy az említett nevek közül ő is lefeküdt már néhányval. A későbbiekben megfigyelhető pl. az is, hogy Clayt egyáltalán nem érdekli Daniel problémája, Danielt nem érdekli Vanden gondja – akit egyébként saját problémái sem érdeklik. Clay fokozatosan ugyan, de ráeszmél, hogy egyszerűen képtelen, nehezebbre esik együttérzést tanúsítani.

„Itt eltűnhetsz”

Ezen részfejezet címe a mű egyik vezérmotívuma, mely egy visszatevő reklámfelirat:

„Itt eltűnhetsz...” Ez a felszólítás hűen tükrözi a szereplők által képviselt alaptételt: hogyan lehet kibírni a kopott, lapos mindennapokat, a kábult álmódos és a delírium állapotát. Ez a generáció

36 Vö. FODOR – L.
VARGA, *l. m.*, 45.

Anonymus festmény, fotóperformansz, Csíkszereda, 1994 (fotó: Barabás Zsolt)



37 ELLIS, I. m., 210.

38 Uo., 209.

39 STEMLER, I. m.

azonban még erre is képtelen. A reménytelen sínylődés az anyagi jólétben végelethetetlen boldogtalansággal és érdektelenséggel párosul. A regényben mindenki mindenkivel lefekszik, de senki sem képes arra, hogy felelősséget vállaljon tetteinek következményeiért, mint ahogy azt jól ábrázolja pl. Daniel reakciója Vanden terhességére. Senki nem érdeklődik a másik iránt, „nem izgatják egymást”, hiszen „az élet sokkal egyszerűbb, ha az emberek nem ápolnak egymás iránt tartós kapcsolatokat.” És ezt Clay a regény végén a Blairrel való beszélgetésében fejezi ki leginkább:

– Mi izgat téged? Mi tesz boldoggá?
– Semmi. Semmi sem tesz boldoggá. Nem szeretek semmit. [...] Nem akarom, hogy izgasson bármi is. Ha izgatnak a dolgok, akkor csak rosszabb lesz, akkor csak még valami miatt kell aggódnom. Nem annyira fájdalmas, ha nem izgat semmi.³⁷

A regényen végighúzódik egy szerelmi szál, Clay és Blair halódó kapcsolatának története. A szakításnak tűnő jelenetben Blair a *jelenlét* hiányát kéri számon Clayen: „– De olyan volt, mintha nem lettél volna ott. [...] Ránézek, várom, hogy folytassa, felnézek a hirdetőtáblára. *Itt eltűnhetsz.*”³⁸ Az említett reklámmotívum utolsó feltűnése jelzi a jelenlét paradoxonát, hogy sohasem volt jelen, soha nem volt ott a kapcsolatukban, de igazából akkor sincs ott, amikor pont erről beszél vele a lány.

Nem kevés metaforikus és allegorikus kép is gazdagítja a regényt.

A legszemléletesebb bizonyíték erre az út metaforája, mely fontos funkciót tölt be a műben. Az út, az életút kronotoposza jelentős szerepekhez juthat a regényekben. Megdőlhetnek és eldőlhetnek, összeütközhetnek és egymásba fonódhatnak a legkülönfélébb emberi sorsok. Gazdag metaforizációs lehetőségekkel bír: „életút”, „új útra lépni”, „történelmi út”, „elágazás”, esetleg valamilyen fordulópont a hős életében. Clay hallott egy prédikátort, aki útelágazásról, majd krisztusi megváltásról, „helyes útra térítésről” beszélt. Azonban szintén egy útja alkalmával a már említett plakátfeliratot látja: „*Itt eltűnhetsz.*”

Az út metaforájával kapcsolatban megemlíthető, hogy Stemler Miklós szerint a mű „roadregényként” is olvasható,³⁹ hiszen a narráció és egyben a történet fő szervező struktúrája a folyamatos helyszínváltás és az utazások, noha térben ez nem is jelent óriási távolságokat. Ezzel alátámasztható az a megállapítás is, hogy főhősünk (de tulajdonképpen az összes szereplő) mindig úton van. Clay és barátai nagyon sokat utaznak céltalanul éppúgy, ahogyan az életük is egy kilátástalan, céltalan tengődés. A hősök azonban nem számolnak semmiféle útelágazással, sorsfordítással, megváltással – amit a tévéből hallanak –, de valószínűleg még egy figyelmeztető táblával sem. Az út számukra más funkciókat tölt be. Egy alkalommal, amikor Clay és Rip a Mullholand Drive-on hajtanak végig, hirtelen megállnak a legveszélyesebb kanyarban és az alatta elterülő mélységbe, völgybe tekintenek. Fodor Péterék a való életben dúsgazdag kaliforniaiak otthonai által szegélyezett út

metaforáját először a fizikai pusztulás jelölőjeként értelmezik,⁴⁰ és teszik ezt teljes joggal, hiszen a völgy alján lévő autóröncsök látványa bátran erre enged következtetni, majd rögvést kétértelműnek nevezik, amikor Julian történetét veszik figyelembe: „Rip mesélt a barátairól, akik ebben a kanyarban haltak meg, emberekről, akik rosszul mérték fel az utat. Emberekről, akik elkövettek egy hibát késő éjszaka és eltörpültek a semmibe.”⁴¹ Az emberek tehát addig mennek az úton, ill. addig élnek az életüket, míg nem követnek el súlyos hibákat, vagy míg az út bosszúja be nem következik, tehát az életé, és végül eltűnnek a semmibe. Nincs megváltás, nincs újrakezdés, egyszerűen csak felszívódnak, azaz: „eltűnnek”. S ez a jól ismert, sokak által idézett párbeszéd is bátran olvasható ebből a megközelítésből:

- Hova megyünk? – kérdeztem.
- Nem tudom – mondta. – Csak úgy megyünk.
- De ez az út nem vezet sehová – mondtam neki.
- Az nem számít.
- Miért, mi számít? – kérdeztem kis szünet után.
- Csak hogy rajta vagyunk, haver – mondta.⁴²

Az út, melyen tartanak, egy zsákutca. Pontosan az ellentéte annak, amit a prédikátor ígért nekik: az elágazás, a megfordulás lehetősége. A zsákutca metaforája az elkerülhetetlen vég asszociációját hívja életre, miközben Ellis hősei egyáltalán nem azzal foglalkoznak, hogy hová, merre tartanak, hol végződik az út, nekik csak az a lényeg, hogy rajta vannak. Végül ügyis mind reménytelenül a semmibe tűnnek.

Megállapíthatjuk tehát, hogy ezek az utazások valójában céltalanok, a tapasztalatszerzést sem szolgálják. Stemler Miklós szerint az utazások és bulik állandó, körkörös ismétlődésén van a hangsúly, melyet a narráció szintjén a camera-eye technika teremt meg. Ez abban nyilvánul meg, hogy az elbeszélő érzékelő automata módjára rögzíti a történéseket, és csak nagyon kevés teret hagy a reflexióknak, nem mellesleg az ok-okozati viszonyok összekapcsolása sem működik.⁴³ Megfigyelhető ez akkor, amikor Blair, Clay barátnője megpróbálja felhánytorgatni szerelmi viszonyukat, ám Clay csak az esemény mechanikus rögzítésére képes („Blair fog egy filctollat, és írni kezd valamit az asztalra. ... Valaki piros filctollal, gyerekes macskakaparással telefirkálta az asztalt azzal, hogy 'Segíts rajtam'”⁴⁴), de arra már nem, hogy esetleg a kérés gyakorlati voltát felfogja, megértse, hogy ténylegesen „segítsen rajta”. Ez az ironikus olvasat még tovább erősödik a már korábban tárgyalt pszichiáter karaktere révén, amikor a következő fejezetben már-már groteszk módon jelenik meg az orvos, s aki Clayhez hasonlóan, tehát a regény szereplőjéhez méltóan, nem veszi figyelembe betege segélykiáltását. Erre a passzív recepcióra a legjobb példa az, amikor Clay elkíséri a már említett, teljes mértékben elzúllott és prostituálttá vált barátját, Juliant, hogy egy sokkal idősebb férfivel folytatott nemi együttlétét nézze meg.

A szintén sokat idézett mondat ekkor hangzik el: „És hogy csak az számít, hogy látni akarom a legrosszabbat.”⁴⁵ Ahogyan azt Stemler is

40 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 34–35.

41 ELLIS, *I. m.*, 199.

42 *Uo.*, 200.

43 STEMLER, *I. m.*

44 ELLIS, *I. m.*, 123.

45 *Uo.*, 176.

megállapítja, Clay az így szerzett tapasztalatát nem tudja értelmezni. Valamint, ezt a passzív recepciót a tévézés folyamatához hasonlítja, mely a regény egészén végigvonul. És nem mellesleg a szöveg erénye, hogy a témakörön kívül maga az elbeszélés is képes „lemo-dellezni” ezt a fajta életlátást.

Visszatérő motívumnak számítanak még az állandóan ismétlődő mondat- és gondolatfoszlányok. Ilyenek pl. az „Itt eltűnhetsz”-en kívül „Az emberek félnek belekeveredni, Bárcsak ő lenne eladó”, vagy különböző jelzők: pénzes, szóke, barna stb.

A repetíció effajta funkciója lehet a kiüresedett, körben forgó lét hangsúlyozása, nem mellesleg az ironia jelenléte. A regény interme-diális elemei közé tartoznak a zenei utalások, a televízió, az MTV állandó jelenléte, a videóklipok és a videóklipként működő pergő párbeszédok és fejezetek. A különböző médiumok állandó jelenlété-hez hozzátartozhat az is, hogy a szereplők nagy zenerajongók (egyébként Ellis maga is, sőt zenekara is volt például), erről árulkod-nak a poszterek és plakátok, kazetták és videók. A már említett regénycímen kívül számos Elvis Costello utalás jelenik meg a műben. Ezenkívül zenei utalásként működnek a dalszövegek és dalcímek, melyek nagyon érdekes funkcióval bírnak: előrevetítik a későbbi ese-ményeket. A *New Kid in Town* (Új srác a városban) című dal például egyértelműen Clay szerepére és helyzetére utal, aki több hónap után hazatér a keleti parton lévő otthonába, ahol már inkább idegenként – új fiúként – tekintenek rá. A *Somebody Got Murdered* (Valakit meg-gyilkoltak) című Clash-szám és a *Sex and Dying in High Society* (Szex és halál a gazdagok világában) című dal elhangzása után pedig való-ban találnak egy hullát, egy drogtúladagolásban elhunyt fiatalét. A *Tainted Love* (Romlott szerelem) „véletlenül” épp az után kerül emlí-tésre, miután kiderül, hogy Julian prostituált énje a végletekig képes elmenni: egy szállodai szobában egy jóval idősebb férfival létesített szexuális kapcsolatot. És, hogy a magyar fordítást se hagyjuk szó nél-kül: M. Nagy Miklós vélhetően egy szándékos szójátéka is értelmez-hető ebben a kontextusban, tehát a zenei utalásrendszerek tovább-szövésének technikájában:

- Zene? – vág a szavamba Rip – írtál is zenét?
- Hát, aha, egy keveset.
- Visszámész? – kérdezi Rip, egy ütemet se hagyva ki.⁴⁶

A következő oldalon pedig már *kihagy egy ütemet*. A regény másik jelentős eleme a televízió. A tévézés is a zenével összhangban jelenik meg, hiszen csakis kizárólag az MTV-t, azaz a zeneesztorna műsorait nézik. A televízió mint a passzivitás vitathatatlan eszköze, az MTV a *Nullánál is kevesebbhez* tartozó tanulmányokban, értelme-zésekben mindig visszatérő témaként jelenik meg, sőt a művet a megjelenése után MTV-regénynek is nevezték. A szövegben előfor-duló interme-diális utalásrendszereket rendkívül pontosan elemző Fodor Péter és L. Varga Péter megállapítja, hogy Ellis már ebben a

könyvében különleges érzékenységet mutat regényszöveg és technikai médiumok összetársítása terén: „a tér és időmegjelöléssel kezdődő rövid jelenetek, melyek olykor maguk is egymáshoz lazán kapcsolódó képekből állnak, a gyakori és hirtelen vágások az 1981-ben induló, tehát a regény születésekor nagyon friss zenecsatorna által sugárzott, kevert médiumú és műfajú videoklip működésével állíthatók párhuzamba.”⁴⁷

Természetesen az itt felsorakoztatott médiumközi utalásokon kívül még számos ilyen található a regényben – és azok folytatásai-ban egyaránt, pl. az *Amerikai Psycho*-ban is. Az viszont, hogy milyen olvasási stratégia bevonásával válik érthetővé, hogyan válik rendeltetészerű eszközévé a regénynek, függ attól, hogyan épül be a szövegbe, illetve, hogy mely jelentésrétegeik válnak erőteljesebbé a rekontextualizáció által.

Az értékek iránti közömbösség

A regényben a divat, a népszerűség, a trendiség elengedhetetlen feltevése. Berta Ádám tanulmányában hangsúlyozza, hogy Ellis úgy tudja megszervezni anyagát, hogy az ne tartalmazza a korábbi irányzatok jellegzetes vonásait. Párhuzamba állítja a *Nullánál is kevesebbet az Amerikai Psychoval* és jelzi, hogy ellentétben a posztmodern prózával, nem középponttalanítja magát a két regény, és nem jelöli kettősségét a felszínnek és a mögöttes tartalomnak.⁴⁸ Ellis hősei számára ugyanis a legnagyobb, s talán az egyetlen érték a fogyasztás, az anyagi szükségletek folytonos kielégítése, a materializmus minden lehetséges formája: a korlátlan és céltalan vásárlások, a reklámok tömkelege, sztárok és márkák, plázák és szupermarketek. Amikor Clay barátnőjét, az anorexiás és heroinfüggő Murielt kiengedték a Cedars-Sinai kórházból, az anyja reakciója az volt, hogy vett a lányának egy ötvenezer dolláros Porschét.⁴⁹ Vagy egy másik esetben a materializmus oly méreteket ölt, hogy a szülő már nem is veszi meg az ajándékokat – egyszerűen képtelen rá, mert mindene megvan a gyerekének. Megvásárolt, vagy saját kezűleg elkészített ajándékok helyett Clay apja a gyerekeinek karácsony reggelén csekket tölt ki. Itt még a pénz sem jelenik meg a megfogható bankjegy alakjában, hogy esetleg egy borítékban, vagy üdvözlőlappal együtt legyen átadva. Ehelyett inkább az apa hozzáférést biztosít a bankszámlájához, amihez valószínűleg amúgy is hozzáférnek az év bármelyik napján. Azok az ajándékok is paradox jelleggel bírnak, melyeket a gyerekek vesznek a szüleiknek. Mialatt Clay az anyjával és húgaival közös karácsonyi bevásárlásra megy, mellékesen megjegyzi, hogy azokat az ajándékokat is az apja számlájáról veszik meg, melyeket maguknak és az apjuknak szánnak. Az apa fizeti saját maga ajándékát is.

A használati értéke egy-egy tárgynak már nem érdek kérdése: amikor a bevásárlásról hazafelé tartanak, a lányok meglátnak egy Galaga nevű videojátékot, melyet ők feltétlenül meg akarnak kapni. Amikor az anyjuk azt mondja, hogy már kaptak „Atarit”, azt válaszol-

47 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 53.

48 BERTA Ádám, *Leértékelt árak a valóság polcán*, *Prae*, 2009/2., 14.

49 ELLIS, *I. m.*, 81.

ják a lányok, hogy az olcsó. Azért akarják feltétlenül a Galagát, mert az drágább, s mert még nincs meg nekik. Az új iránti vágy jelenik meg és a presztízs, hogy valami olyan videojátékuk lehet, ami nagy valószínűséggel a barátnőknek még nincs. Azonban, hogy milyen játék is ez valójában, vagy mivel másabb ténylegesen az Atarinál, az nem kerül említésre.

A *Nullánál is kevesebb* által bemutatott társadalmi rétegbe tartozó emberek olyannyira gazdagok, hogy bármit megkaphatnak, amit csak akarnak. Ebből következik az a logikus felvetés, hogy ők már egyáltalán nem ismerik a vágyakozás érzését, hiszen minden fogyasztói szükségletük azon nyomban kielégítésre kerül. Habár Clay a regényben többször is a vásárlással tölti el az idejét, soha nem tényleges érdeklődéssel teszi azt. És amikor egy lemezboltban van, semmi olyat nem talál, ami tetszene, vagy ami még nem lenne meg neki.

Ez az anyagi jólét és kielégítettség ahhoz vezet, hogy a fiatalok más területeken próbálnak izgalmakat keresni. Abban a jelenetben például, amikor Rip lakására mennek, egy megkötözött, meztelen, tizenkét éves lányt látnak, akit Rip bedrogozott és többszörösen megerőszkolt. Amikor Clay burkoltan megpróbál szemrehányást tenni Ripnek a látottakért, hogy azért ez így nem helyes, Rip így válaszol: „Mi a helyes? Ha akarsz valamit, jogod van elvenni. Ha akarsz valamit csinálni, jogod van azt csinálni.”⁵⁰ Majd miután Clay a szemére veti Ripnek, hogy neki valójában semmire nincs szüksége, hiszen mindene megvan, Rip azt válaszolja, hogy ez nem igaz, nincs meg mindene. Majd miután Clay ingerülten megkérdezi, hogy „Mi az ami neked nincs meg?”, ez a válasz érkezik: „Nincs, amit elveszítsek.” Innen nézve tehát a morális értékek legapróbb jeleinek is búcsút lehet inteni. Ami a „helyes” szót illeti, ha megnézzük az eredeti szöveget, az angol nyelvben itt akár különbséget is tehetünk a jelentésben és egy nyelvi játékot is felfedezhetünk. Amikor Clay azt mondja: „I don't think it's right”⁵¹ Clay valószínűleg a morális, erkölcsi értelemben vett helytelenségre utal. Rip 'right' szava viszont a „you have the right to take it” kontextusban – ellentétben a *helyes* fordítással – *jogilag* értelmezhető, hogy hatalma van így cselekedni, erkölcsi kötelességeit ő nem veszi figyelembe.

„Az emberek félnek belekeveredni” – ahogy említettem, ez a regény egyik állandóan ismétlődő vezérgondolata. A szó szerinti jelentésén túl a szereplők tetteire, a későbbi történésekre is utal. Mert itt még valóban félnek, nem lépik túl azt a bizonyos határt – ami majd az *Amerikai psychóban* teljesen megszűnik. Clay szabad akaratának és józan ítélőképességének köszönhetően tud mérlegelni, megpróbálja a tőle telhető legjobb döntéseket hozni, amikor pl. úgy határoz, hogy elhagyván a helyiséget, nem vesz részt egy tizenkét éves lány kegyetlen megerőszkolásában. Mert – a fentebb említettek alapján – ő talán még tudja, hogy mi a helyes. Vagy legalábbis úgy tesz.

Azon kritikusok, akik részletesebben foglalkoztak a *Nullánál is kevesebb*el, nem veszik figyelembe azt a nyilvánvaló ténytet, hogy az értékek hiánya, melyet a fiatalok a regényben jól prezentálnak, abból

eredeztethető, hogy a környezetük semmi más lehetőséget nem kínál fel nekik a tengernyi sok pénzen kívül. Az egyetlen értékrendszer, amit ők ismernek és képviselnek, az a materializmus. A családtól semmi mást nem tanultak meg, van, hogy saját magukat is árucikknek nézik, mint ahogy azt Nicki Sahlin is megjegyzi: „A regény fiatal szereplői családjaiktól magukba szívták azt az elvet, hogy a saját létezésüknek és cselekedeteiknek nagyon kicsi a fontossága. Az egyedüli értékrendszer, amit az utódaikra hagytak a materializmus, az erkölcsöt pedig szabadelvéüen alkalmazzák, néha saját magukat is materialista cikknek nézve.”⁵² Amikor Clay egy étteremben ül, meglát egy srácot, majd arra gondol: „Bárcsak ő lenne eladó!”⁵³ Ez a tipográfiailag is megkülönböztetett mondat a regényben előfeltételezi a későbbi eseményeket, méghozzá azt, ahogy Julian prostituálttá válik. Ezen kívül arra is utal, hogy itt az emberek nemcsak árukat vásárolnak és eladnak, hanem ők maguk az áruk. A regény ábrázolja, hogy Julian a „kiadás folyamatát” révén hogyan veszíti el emberi méltóságát. Ezen folyamat végén valami hasonló dolog történik, mint a lány esetében, akit Rip bedrogozott és megerőszakolt. Itt eszünkbe juthat a snuff-filmet tárgyaló dialógus, amikor is nyilvánvalóvá válik, hogy a szereplők számára nem az lesz a kérdés, hogy egy esemény milyen jelentőséggel bír, hanem az, hogy valódi-e. Fodor Péterék párhuzamot vonván a snuff műfajjal és a *Nullánál is kevesebb*-el azt állapítják meg, hogy nem pusztán bestiális amoralitása miatt fontos együtt említeni a kettőt, hanem azért is, mert „legfontosabb tulajdonsága annak a mimézisnek a nélkülözése, amely híján a helyettesítésre épülő jel-jelölő-jelentés triász helyén a fizikai test megkínzásának és elpusztításának mint perverz vágykeltő eseménynek a megtörténeése marad.”⁵⁴

Mint ahogyan az jól látható, a materializmus, mint az egyedüli értékrend a regényben olyan erős, hogy az embereket nemcsak hogy irányítja, hanem egyenesen elnyeli, és maguk válnak árucikké. A materializmus mindenkit egyenlővé tesz. Ezt mutatja a szinte teljesen egyforma és egymással felcserélhető karakterek ábrázolása is („És valamikor az este folyamán Blair lelép Rippel vagy talán Trenttel, vagy talán Rip lép le Trenttel, vagy Rip lép le a két szőke csajjal, akik Trent mellett ülnek, vagy Blair lép le a két szőke csajjal ... ”⁵⁵). Az összes fiatal regényszereplő (nemre való tekintet nélkül), akikkel Clay találkozik, az alábbi jellemzést kapja: szőke hajú, leburnult, napszemüveget viselők. A napszemüveg eltakarja a szemet és „elbújhatnak” mögé a külvilágtól (a regény borítója egyébként több kiadásban is napszemüveget ábrázol). A szőke haj és leburnultság állandó visszatérése az egyénítés szempontjából redundánssá válik, hiszen szinte mindenkire egyformán érvényesek.⁵⁶ „Ellis identitásuktól megfosztott, tetszőlegesen felcserélhető hősei – írja H. Nagy Péter – sokszor nem tudják eldönteni, hogy melege, újhullámosra, punkra, pszichopata örülre, vagy épp hétköznapi vegyék-e a figurát.”⁵⁷

Az identitás és individualitás kérdésköre tehát a *Nullánál is kevesebb* esetében kiemelkedő jelentőséggel bír. Fontosnak tartom meg-

52 SAHLIN, *I. m.*, 31.

53 ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, 27.

54 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 37.

55 ELLIS, *I. m.*, 122–123.

56 Vö. FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 41.

57 H. NAGY Péter, *Minimál-esszé*, Prae, 2004/1., 99.

58 ELLIS, *I. m.*, 41.

59 STEMLER, *I. m.*

említeni azt is, hogy a regény önreflexív módon is működik, ugyanis több helyen is adja magát az önkomentárként való olvasat lehetőségé. Clay reflexiói saját magára és az őt körülvevő világra mindenképp figyelemreméltók: „Főként fiatal srácok vannak a házban, úgy tűnik, jut belőlük az összes szobába, és mindannyian egyformák: vékony, leburnult test, rövid szőke haj, kék szem, üres tekintet, üres, szenvtelen hang, és az jut eszembe, hogy vajon én is pontosan ugyanúgy nézek-e ki, mint ők.”⁵⁸ Stemler Miklós szerint ez a jelenet több szempontból is érdekes. Nem elég, hogy az elbeszélő képtelen a felszíni történések mögé látni, de tulajdonképpen önazonossága, önértése kérdőjeleződik meg, hiszen ez az egyetlen rész a regényben, ahol önmaga leírását adja, de ezt is csak közvetve, ugyanis ehhez is csak másokon keresztül jut el, ráadásul úgy, hogy képtelen bármiféle identitásképző különbség felmutatására.⁵⁹

Azon fiataloknál tehát, ahol ezek az értékek olyan erősen jelen vannak, hogy tulajdonképpen mindannyiukat egyformává teszi, nehezen elképzelhető az a forgatókönyv, hogy egy tinédzser a sok közül kellő önazonossággal és egyéniséggel rendelkezzen ahhoz, hogy ebből az identitásproblémákkal küzdő társaságból ún. egzisztencialista módon kiemelkedjék.

A hét eseményei, installáció, print, vetített kép, Marosvásárhely, B5 Stúdió, 2008

A hét eseményei című installáció egy valós gravitációs térkép printjét helyezte szembe személyes fejlesztésű ikonok rendszerével (halványan vibráló, vetített kép).



