

MOLNÁR BÁLINT

Értelmezéskísérletek B. E. Ellis regényeiről II.

Amerikai Psycho

Előszó gyanánt

Az Ellis-életmű harmadik darabja a híressé és hírhedtté vált *Amerikai Psycho* (1991), mely a szerző legnagyobb port kavaró regénye lett, s amelyről a mai napig jelennek meg az újabbnál újabb tanulmányok és elemzések. Talán éppen ezért én csak néhány jelenségre és párhuzamra próbálok rávilágítani az általam fontosnak tartott szempontok és elemzések alapján.

Ellis életműve nem tekinthető egységesnek. Fontosnak tartom tisztázni, hogy az első, a *Nullánál is kevesebb* c. regénnyel ellentétben, melyet joggal tartunk minimalista alkotásnak, ebben az esetben már sokkal inkább a posztmodern sajátos jegyeit vélhetjük felfedezni. A posztmodern definiálása egyébként sem egyszerű feladat, hiszen szerteágazó és sokszor ellentmondásos fogalomról van szó. Bán Zsófia szerint Ellis leszámol a korábbi műveiben alkalmazott minimalista módszerek eszköztárával, s rátalál az ebből kivezető útra, mely tulajdonképpen egy paradigmaváltásnak is nevezhető.¹ Gondoljunk csak az irónia, reflexivitás, elidegenítés, intertextualitás adta lehetőségek kiváló alkalmazására. Nem jelölhető ki azonban egy éles határ a kettő között, és nem is a minimalizmus kontra posztmodern paradigmaváltásáról van szó, hanem: „sokkal inkább a modernizmus zárt/nyitott műveinek rendszeréből a posztmodernizmus »nyitott szerialitásába« való átmenetet képezi.”²

Egy olyan összetett elbeszélői szerkezettel találja magát szembe az olvasó, mely az elbeszélés médiumának fontosságát helyezi előtérbe, ezzel is eltávolítva Ellist a minimalizmustól. Az én-elbeszélő nézőpontjának korlátozottságával is számolni kell, Molnár Gábor Tamás szerint ugyanis erre is rávilágítanak azok a jelenetek, melyeket kifejezetten filmszerűen mutat be az elbeszélés.³ A regény az irónia révén mutatja be a szereplőit és azok konzumvilágát, melyek tulajdonképpen a tömegkultúra termékeiként és ezzel egyidejűleg a paródiájaként működnek.

Az alábbiakban a recepciótörténet után csak néhány, az általam fontosnak vélt és kiemelt jelenségeket említem, valamint azok magyarázataira teszek kísérletet, érintve a sorozatgyilkos motívumát, a valóság és a fikció kérdését.

1 BÁN Zsófia, *Túl a minimalizmuson. Paradigmaváltás Bret Easton Ellis Amerikai Psychojában*, Prae, 2004/2., 5.

2 Uo.

3 MOLNÁR Gábor Tamás, *Világirodalom a modernség után*, Hatágú Sip Alapítvány, Budapest, 2005, 129.



4 Bret Easton ELLIS,
Amerikai Psycho,
ford. BART István,
Európa Könyvkiadó,
Budapest, 2016, 48.
Az egyik kabátján
Bateman foltét, fel-
száradt foltokat talál,
amik öt csokoládé-
szirupra emlékezte-
tik.

5 Uo., 187–189.

A regényről

Az *Amerikai Psycho* szerkezete a *Nullánál is kevesebbre* emlékeztet. A főszereplő életét itt ugyanúgy a túlnyomórészt összefüggéstelen, sokszínű, töredékes, mozaikszerű fejezetekből látjuk anélkül, hogy egy összefüggő cselekményt kapnánk. A regény – a magyar fordításban – csaknem hatszáz oldalból és hatvan fejezetből áll, ami azt jelenti, hogy egy átlagos fejezet nagyjából hét oldallal hosszabb, mint a *Nullánál is kevesebb* egyes szakaszai. A könyv jelentős számú részeiben megtalálhatók azok a jelenségek és történések, melyeket Ellis az első regényében már felsorakoztatott. Az olvasó ugyanúgy végigkíséri a főhőst a számtalan partik, éttermek, bárók és éjszakai klubok, a szex és drogtúladagolás világán, valamint az is ismerős lehet, ahogy otthonában próbálja – hasztalanul – eltölteni az időt. Ehhez jönnek még azok a „kitérő” értekezések, melyekben a főszereplő, Patrick Bateman részletezéseit olvashatjuk a popzenéről, a márkákról, a modern szórakoztató elektronikáról és a testápoló szerekről. Ezen kívül az egyes fejezetek Bateman irodában eltöltött idejét mutatják be. Ezekben a jelenetekben természetesen semmit nem tudunk meg arról, hogy Bateman mit és hogyan is dolgozik valójában. Csupán a titkárnőjét irányítja hajthatatlanul, exkluzív éttermekbe intéz asztalfoglalásokat és kipiheni az előző éjjeliek kicsapongásait. Ugyanúgy, mint Clay a *Nullánál is kevesebb* esetében, Bateman sem hozakodik elő semmiféle produktív tevékenységgel. Bár itt felmerülhet a kérdés, hogy mit nevezünk produktívnak.

Ebben a regényben az elbeszélő az olvasót ugyanúgy szembesíti az erőszak ábrázolásával. A jelentős különbség azonban abban rejlik, hogy míg Clay azokban a részekben, ahol az erőszak kerül a középpontba, csupán csak a megfigyelő szerepét tölti be, addig Bateman, az *Amerikai Psycho* főhőse maga testesíti meg az agresszivitás minden lehetséges formáját. Mivel a regényben mindvégig a főszereplő szemszögéből látjuk a történéseket, ezért nevezhetjük ezt a nézőpontot állandó belső fokalizációnak. Ennek köszönhető, hogy az objektivitásnak, mely esetleg az elkövetett atrocitásokat számon kérje, nyoma sincs, illetve többek között ennek is tudható be az, hogy a regény ekkora botrányt váltott ki. (De erről bővebben a recepciótörténeti fejezetben esik majd szó.) Ezek ellenére az erőszak viszonylag későn jelenik meg a műben. Bár már korábban is, a második fejezettől⁴ kezdődően olvashatunk utalásokat, amelyek esetleg Bateman erőszakos cselekedeteit vetítik előre, az első konkrét agresszív megnyilvánulás csak százharminc oldallal később jelenik meg, akkor, amikor Bateman első túlkapasáról olvashatunk, amikor egy színes bőrű hajléktalant megkínoz és megkésel.⁵ A regény későbbi részeiben aztán Bateman további gyilkosságokat követ el: megöl egy homoszexuálist, majd egy kínai kifutófiút, később az üzlettársát, Paul Owent, korábbi partnerét Bethanyt, majd Elizabeth és Christie is áldozatul esik (az egyik fotómodell, a másik egy prostituált), de ne feledkezzünk meg a két eszkont-lányról sem, valamint

egy névtelen lányt is megöl (különös kegyetlenségek közepette) és végül a vad lövöldözés és autós üldözés során Manhattan belvárosában további áldozatok esnek: egy szaxofonos, egy taxisofőr, egy pénztáros, éjszakai portás, takarító és több rendőr is.

Az *Amerikai Psycho* ugyanúgy nem szolgál az olvasó számára összefüggő cselekménnyel, mint az elődje, a *Nullánál is kevesebb*. Az a cselekményszál, mely ott nehezen ugyan, de identifikálható a Clay és Blair általi kapcsolat fokozatos tönkremenéséeként, az itt már a hősök önmaguk összetörésével válik egyenértékűvé. Míg a regény első harmadában Bateman felszínessége, az ő ismeretségi köre és az egész Yuppie-társadalom bemutatása jelenik meg,⁶ addig a második harmadban a karakterek azonossága és egymással való felcserélhetősége rajzolódik ki, mely leginkább Paul Owen⁷ meggyilkolásának jeleneténél fejeződik ki leginkább. Az emberek egyenértékűsége és egyfajta felcserélhetősége lehet az egyik fő oka Bateman belső szenvedésének, mely a későbbi történetekben előtérbe helyeződik, és ez lehet az oka annak, hogy a regény utolsó harmadának elejétől kezdődően megsokszorozódnak az erőszakos cselekedetek.⁸ Bateman brutalitásainak csúcspontját egy vad ámokfutásban, a *Hajsza, Manhattan* című fejezetben éri el. Ez után a tetőpont után a regény ismét lassabb üteművé válik, és többek között az is világos lesz az olvasó számára, hogy Bateman sosem fog leállni, hogy továbbra is gyilkolni fog, mert abból a „pokolból”, amelyben ő él és amit ő képvisel, nincs kijárat. Így nyerhet végül megerősítést a regény kezdőmondata és *Dante* művének a jól ismert intertextusa, a KI ITT BELÉPSZ, HAGYJ FEL MINDEN REMÉNNYEL a mű végén, a zárómondat által: NEM KIJÁRAT.

Keletkezés és fogadtatás

A regény megírására Ellist az ösztönözte, amikor 1987-ben New York-ba költözött. Ekkor eldöntötte, hogy ír egy könyvet a városról: „A város inspirált engem, ugyanúgy, mint más írókat is.”⁹ Volt akkoriban egy olyan társadalmi réteg, amely hatalmas nyereségeket termelt, ezek egy csoportját *yuppie*-knak nevezték. Ez a megnevezés a fiatal, huszonöt-harmincas éveiben járó, sikeres, mérhetetlenül gazdag üzletemberek csoportjára volt értendő. Ezek az emberek megszállottan törekedtek a lehető legdrágább luxuscikkek beszerzésére, halmozására és fogyasztására, ugyanis ezzel próbálták kifejezni pozíciójukat, ez vált mércévé a köreikben. Vagyonuk, kapcsolataik, életstílusuk eredeti funkciója nem is számított igazán – pusztán a demonstráció célját szolgálták. New Yorkban Ellis tehát pont ezekkel a fiatal, Wall Streeten dolgozó emberekkel találkozott, akik elképzelhetetlenül sok pénzt kerestek, és kizárólagosan csakis a pénz képezte érdeklődési körüket. Ellis azt nyilatkozta, hogy eredetileg pusztán a pénzről, ezen yuppie-k mindennapjairól tervezett írni, és nem pedig egy ámokfutóról. A Wall Streeten eltöltött rövid idő alatt jobban megismerkedett ezzel az életstílussal, engedett a szokásoknak. Saját szavaival úgy fogalmazta meg az itt eltöltött időt, mintha épp

6 Tehát körülbelül a *Kedd* című fejezetig: *Uo...*, 181.

7 *Uo.*, 303.

8 A *Lányok* (402.) című fejezettől egészen a *Hajsza, Manhattan* (493.) fejezetig (ez 10 fejezetet foglal magába) Bateman több embert megöl, mint a többi, fennmaradó 50 fejezetben összesen.

9 Jaime CLARKE, *An Interview with Bret Easton Ellis* = <http://www.jstor.org/stable/20134803>

10 Uo.

11 Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 27.

12 FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei. Bret Easton Ellis*, Prae.hu, Budapest, 2012, 85.

Bateman egy átlagos napját olvasnánk: „A nap végén mindig találkoztak a Harry’snél, találkoztak az új ribanccal, akivel épp randiztak, megvitatták, mi a legelőkelőbb étterem, beszéltek az új kocsi vételéről, a hamptonsi házról, amit ki akartak bérelni, megbeszélték melyik klubba menjenek, hol volt a dílerük, beszéltek öltönyök, ruhák vételéről, kirándulásról stb.”¹⁰ Két hét elteltével azonban arra eszmélt rá, hogy neki egy sorozatgyilkosról kell írnia. Ezen elhatározásának pontos okát nem tudta megmondani, csupán így érezte logikus döntésnek.

Évekkel később azonban mégiscsak megpróbálkozott a motiváció felfedésével. Ellis elbeszélője a *Holdpark* című regényben megjegyzte, hogy Patrick Batemant eredetileg az apjáról akarta mintázni, de végül valaki más lépett a helyébe. Azt próbálta megmagyarázni, hogy ez az „új alak” hogyan irányította őt az alatt a három év alatt, amíg a regény íródott:

Amikor rémülten felfogtam, mit akar tőlem ez az alak, próbáltam ellenállni, de a regény kényszerített rá, hogy megírjam. ... a könyv maga akarta, hogy megírja valaki. Önmagától íródott, és nem érdekelt, hogy én mit érzek. Rettegve néztem a kezem, ahogy tollam szántja a sárga írófüzet lapjait, amikre az első vázlatot írtam. Taszított ez a teremtmény, és nem akartam vállalni, hogy az enyém. De Patrick [...] nem tágított.¹¹

Arra a kérdésre, hogy miért épp az *Amerikai Psycho* volt az a könyv, amely irodalomtörténeti szempontból is jelentős vitát generált (még a megjelenése előtt is), több megoldás is adódik, ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy nem könnyű feladat a kérdés megválaszolása. Fodor Péterék felhívják a figyelmet arra, hogy ez a regény egy speciális eset, mégpedig abban a megközelítésben, hogy azzal szembesíti kutatóját, hogy az irodalmi nyilvánosság nem határolható be a szerzők, könyvek, szövegek, kritikusok, irodalomtudósok körébe. Az *irodalom mint üzem* működésénél – ezáltal a regényt körülvevő vitánál is – már olyan mellékszereplők is a diskurzus résztvevőivé váltak, mint pl. a szerkesztőségi munkatársak, kiadóvezetők, könyvtárosok, könyvkereskedők, társadalmilag elkötelezett „olvasók”. És az is sokatmondó, hogy mennyire új keletű dolog volt az, hogy ilyen rétegek is az irodalmi nyilvánosság részesei lettek, hogy Ellis a kialakult botrány után azt mondta, hogy a regényírás során legfeljebb arra számított, hogy a sorozatgyilkosok fognak tiltakozni ellene.¹² És megemlíthető még maga a médiaesemény is, mely hatalmas méreteket öltött és nem mellesleg rengetegen tettek szert hírnévre épp a regény kritizálása által.

Ellis ezen regényét is eredetileg a Simon & Schuster adta volna ki, sőt meg is előlegezték 300 000 dollárral a készülő művet. Időközben megjelent azonban két rövid, ám korántsem erőszakmentes részlet a regényből a *Time* és a *Spy* magazinokban október végén és decemberben, mely nagyban hozzájárult a könyv megjelenését ellenző kampány kiváltásában. Tehát már a regény a megjelenése előtt viták

egész sorát váltotta ki – ami önmagában véve is ellentmondásos jelenség. A kiragadott mondatokat a cikk szerzői pedig rögvest Ellis hangjaként definiálták. Így történhetett meg az, hogy a fentebb említett kiadó egyszerűen elállt a könyv kiadásától, melyet azzal indokoltak, hogy a jó ízlés és társadalmi felelősség mindennemű haszonszerzésnél fontosabb számukra. Ez abban az 1990. december 16-án megjelent New York Times cikkben olvasható,¹³ mely az imént említett két magazinközlésre reflektált, és nem mellesleg olyan elmarasztaló jelzőket használt, mint pl. *szadista, undorító, gyűlöletes, utálatos, értelmetlen, egészségtelen, értéktelen és ócska – hulladék*. A cikk írója többek között a regény cenzúrázását is szorgalmazta. Aztán természetesen a Random House elnökét is elmarasztalta és azt nehezményezte, hogy haszonszerzés céljából ezt az „undorító” publikációt nyilvánvalóan rengeteg példányban el tudják majd adni. A regény kézírata tehát negyvennyolc órán belül elkelt: a Knopf, a Random House leányvállalata vette meg a jogokat a Vintage-sorozat számára. A tervezett januári megjelenéshez képest két hónappal később, 1991 márciusában jelent meg az *Amerikai Psycho*.

Már 1990 decemberében, de a kiadás után is egyre több feminista véleményformáló jelent meg, akik általában a nők ellen elkövetett erőszakokat nehezményezték, illetve a regényt erőszakosan elítélő és elutasító kritikai reakciók egész sora látott napvilágot, melyet már számos tanulmány és szakirodalom¹⁴ részletesebben megemlíttet (pl. a Tara Baxter-féle jelenséget), így én nem tartom lényegesnek azok újbóli elemzését. A legnagyobb hiányossága az elmarasztaló kritikák többségének, hogy úgy alkottak véleményt, úgy vitáztak nyilvánosan, hogy a szöveg egészét még nem is ismerték – nem is ismerhették, mert a regény még meg sem jelent –, pusztán a kiragadott részletekkel foglalkoztak. Így ezen kritikákkal foglalkozni a továbbiakban nem célszerű.

A recepciótörténet szempontjából sokkal fontosabb a későbbi kritikák és az abban foglaltak indoklása és megmagyarázása. Érdekes, hogy a fentebb taglalt ún. „amerikai öntudat” mindezidáig engedett az ehhez hasonló erőszakos műveknek. Gondoljunk csak az 1974-es *A texasi láncfűrész mészárlás* megjelenésére, vagy Freddy Kruegerre és társaira – a sor még jócskán folytatható lenne. Ezek a filmek a műfaj abszolút klasszikusainak számítanak, ugyanúgy telítve vérengzéssel és erőszakkal. Mégis, mi lehetett az oka annak, hogy ez a regény az Egyesült Államok történetében egyedülálló módon, ennyire „kiverte a biztosítékot”?

A kérdés megválaszolásához több értelmezési lehetőség is segítségül hívok: elsőként a korabeli és új keletű kritikákból emelem ki a közös pontot, majd az olvasást befolyásoló esetleges zavaró tényezőket sorolom fel, végezetül pedig egy érdekes párhuzamot vonok *A bárányok hallgatnak* c. könyvvel és filmadaptációjával – rávilágítva a befogadás okozta dilemmákra.

Sári B. László tanulmányában arra vállalkozik, hogy az ún. „transzgresszív próza” születésének alapszövegét – mely szerinte az

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

14 Vö. FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 83–93. SÁRI B. László, *Az új irodalmi érzékenység: az Amerikai pszichó és a transzgresszív regény kialakulása* = ; M. NAGY Miklós, *Mert megöltük az összes polipot* = <http://www.korunk.org/?q=node/6676>

15 SÁRI, I. m.

16 Bret Easton ELLIS, *Nullánál is kevesebb*, ford. M. NAGY Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2010, 194.

17 FODOR – L. VARGA, I. m., 91–92.

Amerikai Psycho – értelmezze a fogadtatás tükrében. Meggyőződése ugyanis, hogy a regény megjelenését övező botrány tünetértékűen mutatja be a megváltozott amerikai irodalmi színtér koordinátarendszerét. „Nem kevesebbet próbálok állítani, mint hogy az *Amerikai pszichó* botrányával a transzgresszív próza, a bevett irodalmi konvenciókat és a reprezentáció intézményesült formáit felforgató írásmód megjelenésének lehetünk tanúi.”¹⁵

Ellis első regénye ugyanúgy hemzseg az erőszakos cselekedektől. Azonban, ha párhuzamot vonunk a *Nullánál is kevesebb* és az *Amerikai Psycho* agresszív jelenetei között, akkor megállapíthatjuk, hogy az elbeszélői alapelv újrafogalmazásával van dolgunk, hiszen a korábbi mű történetmondója, Clay megfogalmaz egy nagyon minimális és bizonytalan indoklást arra, hogy miért sétáljon ki abból a szobából, ahol a tizenkét éves kislányt megerőszakolják: „...nem hiszem, hogy ez helyes.”¹⁶ Az 1991-ben megjelent regény azonban nem szolgál semmiféle morális fogódzóval – és pontosan ebben rejlik az, ami a szöveg hatását alapvetően meghatározza.

Fodor Péterék említik¹⁷ Norman Mailer hosszabb értekezését a regényről, melynek legfőbb kifogása az volt, hogy Ellis elmulasztotta bemutatni az olvasó számára Bateman belső világát, a főszereplő rémtetteinek belső motivációját. Majd ezt a kérdést illetően rögtön ismertetik a szerző álláspontját is, mely szerint nem az a célja a regénynek, hogy Bateman mozgatórugóit feltárja, hiszen nem fejlődésregénynek és nem is lélektani alkotásnak, sem pedig példázatnak nem tekinthető a mű.

Összességében tehát megállapítható, hogy az elmarasztaló kritikák – a dolgozatban nem említettekkel együtt – nagy része elsősorban azt nehezményezi, hogy nem derül fény a főszereplő tetteinek belső motivációjára. Az ok-okozatiság hiánya, a főhős motíváltványa, illetve a gonosz méltó büntetése és a világ rendje iránt érzett olvasói igény ilyen formában tehát kielégítetlen marad.

Zavaró jelenségek

Ez a rész arra vállalkozik, hogy felsorakoztassa azokat a mozzanatokot, melyek a regény megértésénél a kritikus tömeget, az átlagos olvasót zavarba hozhatták, s végül a kritikus hangok alapjául szolgálhattak. Hogyan sikerült elérnie Ellisnek, hogy – irodalomtörténeti szempontból egyedülálló módon – ennyire megosztó legyen? Az olvasás során a befogadó általában megpróbál azonosulni az elbeszélővel, esetleg valamely szereplővel. Itt jelentkezhet az a probléma, mely az olvasó számára szokatlan, furcsa, esetleg zavaró hatást kelthet – egyszerűen képtelen azonosulni az elbeszélővel. Vessünk tehát egy pillantást a regény narrátorára, tulajdonságaira, cselekedeteire.

Az elbeszélő alapvető állapotában *semmit sem csinál*, csak vásárol, majd elmeséli, hogy mit vásárolt, hogy milyen zenét hallgatott. Tévét néz, és ha nincs rá ideje, felveszi a műsort. Kokaint vág az American Express hitelkártyájával, és rendületlenül kozmetikázza

magát, oldalakat olvasunk arról, hogy milyen arckrémet használ. Ha ezeket épp nem, akkor éttermekbe jár, ahol olyan ételeket eszik, amelyek a „földi halandó” számára teljesen ismeretlenek és nem mellesleg elérhetetlenek. A korabeli kritikák például azt is nehezményezték, hogy Ellis „agyatlan fogyasztóként” ábrázolja a manhattani yuppie-kat. Sári B. László nagyon helyesen világít rá, hogy Patrick Bateman a kulturális fogyasztás „értő kritikusaként”, és nem hétköznapi fogyasztóként jelenik meg a regényben. Az *Amerikai Psycho* azt a kényes társadalmi jelenséget is ábrázolja, hogy az, ami az elbeszélőnek anyagi jólétéből adódóan bőségesen megadatott, arra az alsó középosztály csupán csak vágyakozhat. Ezért értelmezhető a kritikusok körében az „agyatlan fogyasztó” az utálat jeleként.¹⁸

Feltűnő jelenség, ami már a *Nullánál is kevesebbnél* is megfigyelhető, de itt már halmozottan igaz, hogy az elbeszélő nem rendelkezik identitással. Mindenfajta önazonosságát vagy a televízióból származtatja, vagy azokkal a termékekkel azonosítja magát, amelyeket épp vásárolt. Bán Zsófia kijelentésével értünk egyet, melyet már a regényhez írt utószóban kiválóan megfogalmaz: „A regényben a személytelenség, arctalanság pornográfia tombol partikularitása, identitása, bizonyossága itt csak a tárgyaknak van, csak a különböző márkanévek ismerhetők fel biztosan, a személyek nem.”¹⁹ És ez a hatás csak még erőteljesebb lesz, amikor kiderül, hogy Patrick Bateman nem az egyedüli, ugyanis senki más nem hiszi, hogy rendelkezne identitással, mindenki összekever mindenkit mindenkivel. Néha fogalma sincs az elbeszélőnek arról, hogy épp kivel beszél. Ez is kiváló példája az ábrázolt társadalomban meglévő szerialét jelenségre: mindenki csinos, jól öltözött és gazdag, így senki sem emlékszik pontosan a másik nevére, sőt a meggyilkolt emberek többségét nem is keresik – fel sem merül az egyének hiánya.²⁰ Bateman egy alkalommal a férfimosdó egyik repedését bámulva azzal a gondolat-tal játszik el, hogy mi lenne, ha összezsugorodna és belebújna, hogy eltűnhessen: „valószínűleg senkinek se tűnne fel, hogy eltűntem. Senki... se... bánná.”²¹ Identitásképző elem lehet ugyanakkor az a fajta hatalmi játék, amit ő játszik, illetve a névjegykártya-jelenség.

Az elbeszélő sem hiszi, hogy mások rendelkeznének identitással, mert ő sem tudja senkiről, hogy kicsoda. A zavaró jelenségek sora egyre nő, amikor egy idő után világossá válik az olvasó számára, hogy az elbeszélő azért mást is csinál a felsorolt tevékenységeken kívül: nőket ver ruhafogással, hajléktalanokat kínoz és öl meg, kollégákat gyilkol, nőket és férfiakat csonkít meg és főz meg, több nőt meg is erőszakol, majd fűrógéppel feldarabol. Ellis egy új és különleges eljárást alkalmaz: nem tesz különbséget az elbeszélői nyelvben. A gyilkosságait is ugyanazon a szenttelen hangon közli, mint a korábbi eseményeket, pl. a vacsoráját.

Félmeztelen vagyok, úgy tanulmányozom magam az X-kluzív kondicionálószalonnal öltözőjében a mosdókagylók fölötti tükörben. A karizmom duzzad, a gyomorfalamban feszesebb nem is lehetne, a mellem

18 Vö. SÁRI, I. m.

19 BÁN Zsófia, *Yuppikarusz bukása* = Bret Easton ELLIS, *Amerikai Psycho*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 576.

20 Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Az értelemhiány keresztútjai*, Literatura, 1996/1., 71.

21 Ellis, *Amerikai Psycho*, 2016, 319.

22 Uo., 526.

23 Anthony BURGESS,
Gépnarancs, ford.
Gy. HORVÁTH László,
Európa Kiadó,
Budapest, 2007, 42.

akár az acél, a hasfalam kőkemény, a szemem fehérje, mint a jég. Az öltözőszekrényemben három vagina hever, melyeket nemrégiben metszettem ki mindenféle nők testéből, akiket a múlt héten öltem meg. Kettő már meg is van mosva, a harmadik még nincs. Az egyikre hajcsattal kedves kis svájcisapkát tűztem, a kedvencemre pedig kék szalagot (Hermés) kötöttem.²²

Az elbeszélő számára tehát nincs semmiféle különbség a vásárlás és a mézszárlás között. És, hogy a felsoroltakon kívül mit csinál még az elbeszélő akkor, amikor épp nem gyilkol? Például a végtelenségig sorolja a márkaneveket, különös tekintettel az ásványvizek típusaira, vagy szinte már szaklapokba illő leírásokat ad kedvenc együtteseiről, énekeseiről. Itt egy érdekes és fontos intertextusra hívnám fel a figyelmet: a zenei elemek alkalmazásánál eszünkbe juthat Anthony Burgess 1962-ben megjelent regénye, a *Gépnarancs*, amelyben a szöveg nyelvezetének, stílusának szerves részét képezi a zene. „Utána a csodálatos Mozarttól hallgattam a Jupitert, és új képek, más licók jelentek meg, hogy a földbe tiporjam és szétloccsantsam őket, majd arra gondoltam, meghallgatok még egyet, mielőtt átkelek a határon, és mivel valami igazán sztárújt és erőset és határozottat akartam, J. S. Bachot vettem elő, a Brandenburgi versenyt, középső és alsó húrokra.”²³ „Zene ment, egy igen finom málenkij húros kvar-

Kert (...), köztéri intervenció (zöldségkertészet a Huesca-i béke-emlékműnél), fotók, vers, dal, Huesca, Spanyolország, 2006



tett, testvéreim, Claudius Birdmantól, akit jól ismertem.”²⁴ Alex, a főhős, fanatikus rajongója a klasszikus zenének, nem mellesleg motívációs hatásként is működik, ugyanis előfordul, hogy egy-két dallam után kedvet kap a késelésre. Eszünkbe juthat Bateman zenei aláfestése, amint Paul Owen meggyilkolását készíti elő. A zenei motívumok tehát a *Nullánál is kevesebb*hez képest nem merülnek ki a dalcímekben, hanem már komoly, egész elemzések is olvashatók. A márkanevek szerepével kapcsolatban Fodor Péter és L. Varga Péter megjegyzik, hogy ezek a regény fontos mediális előképének imitációi, és példának hozza fel az életmódmagazinok divatfotóit, melyek képaláírásai „tétélesen sorolják föl a modellen látható ruhadarabok és kiegészítők márkaneveit.”²⁵ Felveti továbbá annak a gondolatmenetnek a lehetőségét, mely szerint: „az azonos szintaktikai funkcióval bíró elemek halmozása, a személynevek és árucikkek leltárszerű felsorolása, a személyiség ismételtetésének és kicserélhetőségének tapasztalata Andy Warhol sorozatképeit is földézhethi.”²⁶

24 Uo., 50.

25 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 122.

26 Uo.



amamente
como una
tiñorizada
fortunada-
un estado
usticia de-
iendo otra
yes vigen-
falta en el
ará su no
es absolu-
que la re-
pañola de
'la lengua
ano...' y
'\$ lenguas
des en las
utónomas

ia lugar a
drán ser,
de todos
gón, una
nicación,
, es una
material
erie color
'\$ lequiter-
alista. Si
cidos de
'especies
habilitar
de la ne-
nas más
tar, reco-
encia de
to políti-
si, si de
gir entre
or ejem-
yo mis-

gias, tenemos una sociedad estable, madura y culta, es tiempo de avanzar todos para que el Aragón de mis hijos y de los hijos de todos sea más justo, más solidario, más abierto, más rico y más culto. Estamos ante otra oportunidad de hacer un poco de justicia, ¿la dejaremos otra vez escapar?

Miguel Ànchel BARCOS
Sabidnigo

La Paz

O me estoy haciendo viejo / o es que en Huesca cada vez / meán más fuera del tiesto / los miembros del Club Rotario / hicieron un monumento / deseándonos la paz / que todos tanto queremos.

Ayer sin buscar más lejos / me encontré con la sorpresa: / yo siempre vi en los jardines / tulipanes, pensamientos, / flores que ornán la ciudad / y sirven de lactimiento.

¡Si que es cara la verduera! / pero en el Ayuntamiento / combaten la carestía / a base de plantar huertos.

Como el jardín de la paz / es tierra de regadío / está plantado de tomates, / cebollas para ensalada, / de lechugas y pepinos, / zanahorias y borrajas, / de hortalizas lo más fino.

Estando mirando al suelo / se me acercó un hortelano / que me dijo con tristezza: / "¡qué te parece Luciano!, / si poner en los jardines / los productos de la huerta / ya puedo cambiar de oficio / o a pedir en una iglesia.

En las rotondas patatas, / cebada en las jardineras, / en el parque entre los pinos / pondrán matas de maíz / "pa" comer los estorninos.

GOFI

El agua de los pantanos / regará la Hoya de Huesca / y entonces tendremos todos / frutas y verdura fresca / recogida en los jardines, / cerrarán los verduleros / y en los "super" venderán / sólo sardinetas y huevos / que no se puedan plantar, / detergentes y jabones, / latas para conservar / los productos preparados; / por estas cosas y más / Dios nos coja confesados / si la cosa sigue igual.

Luciano VALLÉS

cartas@diariodelaltoaragon.es

DIARIO DEL ALTOARAGÓN agradece las cartas de sus lectores y escoge para su publicación las que no excedan de treinta líneas mecanografiadas (2400 caracteres). Es imprescindible que vayan firmadas con nombre y apellidos y debe constar la dirección, el teléfono y fotocopia del D.N.I. (escaneado en el caso de Internet). No se publicarán escritos firmados con seudónimo o iniciales. DIARIO DEL ALTOARAGÓN se reserva el derecho de resumir o extraer el contenido de las cartas cuando lo considere oportuno.

Összegzésképp megállapítható, hogy a zavaró jelenségek első és legfontosabb alapkitétele már a korábban említett (és a nem említett kritikák) többségében is megfogalmazódott: nincs morális ítélethozatal, nincs sikeres nyomozás, nincs lelkiismeret furdalás és nincs vége a gyilkolásnak sem. Az erőszak megtestesülését pedig nem egy külső – mint ahogy azt a *Nullánál is kevesebb* elbeszélője, Clay teszi –, adott esetben pl. egy nyomozó szemszögéből, hanem pont a gyilkoséból, belső nézőpontból mérjük fel. Ez a gyilkos azonban a befogadó számára szokatlan: nincs explicit módon kifejezett indítéka a gyilkosságokra. Az indíték mondhatni maga a gyilkolás. És, hogy a hatás még erősebb legyen, a laikus olvasó még ígéretet sem kap, de még csak nem is reménykedhet, hogy Pat Bateman abbahagyja a vérengzést.

A fogyasztás háromféle jelentést kap a regényben, melyek természetesen tovább oszthatók: vásárlás, evés, pusztítás. Patrick Bateman, a regény elbeszélője az ideális fogyasztó, ugyanis ennek a fogyasztási filozófiának a logikáját követi, mely azt is meghatározza, hogy a tevékenységek ne ismerjenek határokat. Bateman tehát nem ragad le a fogyasztói társadalom szabta korlátoknál, hanem ő ugyanezt az alapelvet alkalmazza az emberi társadalom egészére. Leegyszerűsítve: ha neki van pénze és van hatalma, akkor miért ragadjon le ott, hogy egy egyszerű, hétköznapi táskát vesz meg? Miért ne csináltathatna emberbőrből táskát? Hogyha a legfinomabb vacsorát eheti a legelőkelőbb étteremben, akkor miért ne ehetne embert ugyanúgy, pusztán fogyasztási kedvből? Ez lehet az egyik magyarázat Bateman konzumvilágára. Tehát a fogyasztás logikájának a végső megvalósulása válik az ironia forrásává: amikor már nem egyszerűen az árucikk, az élelmiszer, az ital és a kábítószer az, ami fogyasztható, hanem a többi ember is fogyasztás tárgyává válik. A regényben ábrázolt konzumtársadalom alapanyagává tehát a test válik – a materialista kultúra végső megvalósulását láthatjuk.²⁷

Egy olyan szatírával van dolgunk, ami azzal a gondolattal játszik el: milyen következményei lehetnek a posztindusztriális, fogyasztói társadalmi logika végletéig vitelének? Ezt az emberekre és mindenre kell érteni. Mi történne, ha azt mondanánk, hogy mostantól minden árucikk? Alapelve: ha ezt és ezt elfogyasztja és nem elégíti ki, akkor újabb és újabb termékeket fog magának keresni. Gyakorlatilag nincs különbség termék és ember között. És ahelyett, hogy tojással, vagy kólával lenne tele Bateman hűtője, női agyvelővel és férfi vérral van tele – hiszen ez számára mind ugyanazt jelenteni: fogyasztani, fogyasztani, fogyasztani. És ahogyan azt Kékesi Kun Árpád is megállapítja: „az egyén nem más, mint a fogyasztóipar által gyártott sorozattermék”.²⁸

Nagyon fontos továbbá – és ezt nem vette figyelembe annak idején a kritikusok többsége –, hogy gyökeres különbséget kell tenni az elbeszélő és az író között. A fiatal, gazdag és sikeres Ellis, illetve a fiatal, gazdag és sikeres Bateman egymás értelmezőjévé vált annak idején. Bateman azonban egy embergyűlölő gyilkos, Ellis pedig egy embergyűlölő gyilkost ír le, és a gyilkolást társadalmi kontextusba

helyezi. És hogy többek között miért volt baklövés a szerzőt a főszereplővel azonosítani? Fodor Péterék példaként hozzák fel erre a *Randevú Evelynnel* című fejezetet,²⁹ melyben Bateman fülére tapasztott kézzel hallgatja barátnőjét, az elmondottak ugyanis unalmasak és közömbösek számára, de nem kevésbé informatívak annál, mint amit Bateman szövegalkotóként produkál a könyv meghatározó részében. És ezzel kapcsolatban egy találó választ fogalmaznak meg: „A könyvet »felszínessége« miatt elunó és kárhóztató egykori kritikusok hada így tulajdonképpen Bateman viselkedését ismételte meg – innen nézve az is világossá válhat, miért volt végtelenül elhibázott szerző és főszereplő azonosítása a regény megjelenése körüli vitában.”³⁰

A sorozatgyilkos-jelenség

„De még évekkel később sem voltam képes a könyvre nézni, nemhogy megérinteni vagy újraolvasni – volt benne valami... hát igen, valami gonosz.”³¹

Ahogy az előző fejezetben kiderült, a szerialitás fontos eleme a regénynek. Ezt az elvet továbbá a sorozatgyilkosságok, a sorozatgyilkos motívuma is alátámasztja. A sorozatszerűség azonban meghatározza a műalkotás tárgy- és karakterábrázolásán túl a befogadói értelmezést, illetve pozíciót is.³²

A regény címe a Hitchcock-klasszikuson túl explicit módon utal a főszereplő tébolyultságára, ugyanis a sorozatgyilkosok nagy része bizonyíthatóan pszichopata tulajdonságokkal rendelkezik. Gyakran jellemző rájuk, hogy cselekedeteiktől eltekintve viszonylag normális életet élnek. Ugyanúgy, mint Bateman esetében, akinél nem jelenthető ki teljesen egyértelműen, hogy mentálisan stabil-e, vagy sem – így meglehetősen összhangban van a regény címében rejlő „Psycho” utalásrendszerével.³³ Egy kriminológiai kérdésekkel foglalkozó oldal a sorozatgyilkos fogalmát az alábbi módon definiálja: „A sorozatgyilkosokról általánossággal megállapítható, hogy fehér, heteroszexuális férfiak, akik a húszas és harmincas éveikben járnak. A gyilkosok egy része bonyolult fantáziavilágban él, amelyet maga épít, az ebből való kitérés a csúcspont, amit az első gyilkosság jelez. Áldozataik között lehetnek nők, férfiak, gyerekek egyaránt.”³⁴ A hasonlóság Patrick Bateman és a definíció között úgy gondolom, megkérdőjelezhetetlen. A szaklapok és leírások gyakran azt is említik, hogy az ilyen gyilkosok általában problémás gyermekkort, esetleg családi háttért tudhatnak maguk mögött. Ezt a leírást még tovább erősítheti az, amikor kiderül, hogy az elbeszélő külső ránézésre egy átlagos családból származik, de abban a fejezetben, ahol a testvérével találkozik egy bárban,³⁵ illetve akkor, amikor a begyógyászott anyját látogatja meg a szanatóriumban,³⁶ egyre inkább világossá válik, hogy a családtagjaival nem értik meg egymást, nem tudnak értelmes párbeszédet sem folytatni (párhuzamként szintén említhető Clay viszonya testvéreihez és szüleihez).

29 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 106.

30 *Uo.*

31 Bret Easton ELLIS, *Holdpark*, ford. M. NAGY Miklós, Európa Kiadó, Budapest, 2008, 28.

32 BÁN Zsófia, *Túl a minimalizmuson. Paradigmaváltás Bret Easton Ellis Amerikai Psychojában*, Prae, 2004/2., 7.

33 A regény címének utalásairól bővebben: FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 101–102.

34 <http://www.mayhem.net/Crime/serial.html>

35 ELLIS, *Amerikai Psycho*, 2016, 317–325.

36 *Uo.*, 519–520.

37 Uo., 134.

38

<https://www.thoughtco.com/serial-killer-edward-gein-972713>

39

<http://www.biography.com/people/ted-bundy-9231165>

40 FODOR – L. VARGA,
l. m., 109.

Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy Pat Bateman fokozottan érdeklődik a sorozatgyilkosok iránt. Ez az első olyan jelenség a regényben, amellyel kitérnek társai közül. Erre kiváló példa, amikor egy párbeszéd során a barátainak felemlíti Ed Geint és az ő álláspontját a nőkről, aki először elgondolta, hogy milyen lehet rendesen megismerkedni egy nővel és beszélgetni vele, végül, hogy miként mutatna a feje egy pózna végén. A társai ezzel a közbeszólással nem tudtak mit kezdeni, zavarukban felnevettek.³⁷ Egy-két mondatkorábban azonban megemlégtették, hogy Batemant mindig is érdekelték a sorozatgyilkosok. Világosan kiderül a szöveg egészéből, hogy egyes bűnözők tevékenységével teljesen tisztában volt, többször hivatkozott rájuk, gyakran már példaképnek is tekintette őket. Így talán nem elhamarkodott az a kijelentés sem, hogy cselekedeteiben szerepe lehetett sorozatgyilkos és ámokfutó „elődjének”, melyek valós történelmi személyiségek, brutális gyilkosságaikat valóban elkövették. Ed Gein és Jeffrey Dahmer például szexuális és kannibalisztikus vágyait élte ki áldozatain, Gein ráadásul azok húsát és bőrét felhasználva különféle tárgyakat is készített. Előbbi esetben például Batemannel párhuzamot vonva az is hasonló, hogy közvetlen társasága, baráti köre semmit nem tudott valódi énjéről, a kedves oldalát ismerte, valamint, hogy családi háttere szintén problémás volt – bár Gein esetében vallási fanatikus anyja révén ez hatványozottan befolyásolta későbbi cselekedeteit.³⁸ Patrick foglalkozott más sorozatgyilkosokkal is. Meghatározó volt számára pl. Ted Bundy, akinek a nevéhez harminc gyilkosság fűződik, aki ugyanúgy külsőre a megnyerő, intelligens oldalát mutatta, de áldozatai között szintén megtalálhatók nők és fiatal lányok, sőt még egy tizenkét éves is. Bundyt végül 1989-ben kivégezték³⁹ (a regény írását épp ebben az évben kezdte meg Ellis). Nagy érdeklődéssel figyelte továbbá Charles Manson és David Berkowitz „pályafutását” is.

A regény főszereplője egyszerre szolgál kriminológiai és film-történeli mintázatként, ugyanis a hasonlóság tagadhatatlan Bateman karaktere és a klasszikus slasher horrorok szadista elkövetői között.⁴⁰ A filmes médiumok tekintetében a recepciótörténet kérdésénél már említettem, hogy *A texasi láncfűrészes mészárlás*, vagy épp a *Freddy Krueger* karakter valamiért befogadhatóbb volt a közönség, a nagyérdemű számára. A válasz erre abban rejlik, hogy ezek a klasszikusok mind szolgálnak egyfajta indoklással, lélektani magyarázatokkal.

Egy érdekes párhuzam: *A bárányok hallgatnak*

A sorozatgyilkos-jelenség vizsgálatánál szeretnék egy rendkívül érdekes párhuzamra rávilágítani. Ed Gein történelmi jelentőségű brutalitása azért sem elhanyagolható, mert az *Amerikai Psychon* túl más jelentős művek inspirációjaként is szolgált. Ő adta az ihletet például *Buffalo Bill* karakterének megformálásához is, *A bárányok hallgatnak* című regény és annak filmes adaptációjához egyaránt. Itt válhat fontossá és egyben

érdekessé a sorozatgyilkos kérdéskörének szempontjából a két mű, az *Amerikai Psycho* és *A bárányok hallgatnak* összevetése.

A Thomas Harris által írt *A bárányok hallgatnak* című regény⁴¹ 1988-ban jelent meg és nagysikerű klasszikussá vált, díjazott darab lett. A siker tovább halmozódott, amikor 1991-ben elkészült a filmes adaptációja is (r: Jonathan Demme). Ugyanebben az évben jelent meg az *Amerikai Psycho* című regény is. Azt, hogy ezt a regényt hogyan fogadták, már tárgyaltam a vonatkozó fejezetben. *A bárányok hallgatnak* filmadaptációja – mely szinte ugyanakkor látott napvilágot – viszont teljesen ellentétes fogadtatásban részesült: öt Oscar-díj, Golden Globe- és BAFTA-díjak, és még számos elismerést és jelöléseket kapott. Mindkettő témája mondhatni ugyanaz: sorozatgyilkos és sorozatgyilkos. Ráadásul az utóbbinál kettő is megjelenik: Hannibal Lecter (Anthony Hopkins alakításában) és a már korábban említett Buffalo Bill (Ted Levine), akit üldöznek – mivelhogy nők bőréből varrt magának ruhát. Ellis regénye botránykönyv volt a megjelenésekor, a Jonathan Demme által rendezett pszichothrillert pedig mindenki felmagasztalta (megj. az *Amerikai Psycho* 2000-ben megjelent filmadaptációja szintén nem lett megközelítőleg sem olyan sikeres). Felmerül a kérdés, hogyan lehetséges az, hogy az egyik egy hatalmas, közönségsikert arató film (már a könyv is az volt), amit még a viszonylag konzervatív amerikai filmakadémia is elismer és számos díjjal jutalmaz, a másik, ami pedig ugyanebben a téma- és tárgykörben születik, egyszerűen nem lesz az?

A válasz első megközelítésben a *politikai korrektség* fogalma lehet. Eszerint egy patriarchális világban a Nő az, aki megfejt a dolgokat és felülmúlja a Féfit – adott esetben a nyomozó társaságot és természetesen az üldözött sorozatgyilkost (itt eszünkbe juthat a feminista tiltakozók hada Ellis regényének megjelenésekor). A regény főszereplője Clarice Starling női FBI-ügynök (a filmben Jodie Foster alakította), aki – egy kis túlzással mondhatni a történelemben először – sokkal okosabb, mint a teljes, férfiakból álló FBI együttvéve. Egyrészt felülmúlja a többi férfi nyomozót (sokkal jobb és ügyesebb náluk), másrészt felülmúlja azt a – talán férfinak nevezhető – Féfit, akit ő üldöz. A történethez hozzátartozik, hogy Hannibal Lecter segítségével viszi ezt véghez, de még ebben is sokkal jobb, mint a többiek: ő ugyanis az egyetlen, aki beszélgetni tud Hannibal Lecterrel.

A válasz második megközelítése az az elhanyagolhatatlan tényező, hogy *A bárányok hallgatnak* egy rendkívül *áttekinthető világban* játszódik. A gyilkosságok valóban iszonyatosan szörnyűek, de ezeket a gyilkosságokat nem is látjuk, legfeljebb az áldozatokat:

– Starling, a Tárgymutató már tudja, hogy Bill fiatal, fehér bőrű nőt öl meg, és megnyúzza őket ... már azt is tudja, hogy Bill a folyóba dobja az áldozatait. ...

– Ez a hatodik áldozat, de az első, akit megskalpolt. Az első, akinek háromszög alakú darabokat vágott ki a vállából. Az első, akit mellbe lőtt, és az első, akinek egy rovar gubóját találtuk a torkában.

– Kifejejtette a törött körmöket.⁴²

41 Thomas HARRIS, *A bárányok hallgatnak*, ford. FALUDI Sándor, Magvető, Budapest, 1991.

42 *I. m.*, 91.

43 ELLIS, *I. m.*, 496–499.

44 BÁN, *Yuppikarusz bukása*, 575.

45 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 109.

46 *Uo.*, 104.

A könyvben jól látható, hogy az áldozatok nem a szenvedés demonstrálásának funkcióját töltik be, hanem egyfajta térképként működnek a gyilkos megtalálásának folyamatában. Mintha egy „műalkotás” lenne, amit az FBI-ügynöknek kell megfejteni. Az áldozatok tehát ebben az értelemben nem is valódi áldozatok, hanem csupán a mintázat részei. Ilyen szempontból ez a Clarice Starling nevű FBI-ügynök abban különbözik a többiekétől, hogy ő egy remek művészettörténész is egyben: olvasni tudja a jeleket, ránéz ezekre az áldozatokra és holttestekre és látja mögöttük az indítékot, a gyilkosság szándékát. Sohasem azt mutatja, hogyan, miként, milyen elvetemült módszerekkel mészárolja le a sorozatgyilkos az áldozatait, hanem mindig azt, ahogyan ezeket a nyomokat megpróbálják értelmezni.

Összegzésképp megállapítható, hogy a könyv, ill. a film esztétikai kategóriákban gondolja el és interpretálja a gyilkosságokat, a morális borzalmat. Azt a látszatot próbálja kelteni, mintha ezek az áldozatok nem valódi emberek, hanem csak műalkotások lennének. Véleményem szerint pontosan ezért volt elviselhető ez a regény és adaptációja. Hasonlóan szörnyű a témája, de sohasem a gyilkosságok közeléből látjuk a történéseket, hanem mindig a nyomozó szempontjából, mindig valaki másnak a szemszögéből, és mindig annak a reményében, hogy a végén valaki mégiscsak megkapja a méltó büntetését, valaki mégiscsak le lesz tartóztatva, meg lesznek bosszulva ezek a sorozatos gyilkosságok.

Ezzel szemben az *Amerikai Psycho* esetében az elbeszélés kizárólag a gyilkos szemszögéből zajlik, aki – ahogy korábban már elemeztem – ugyanúgy kezeli az embereket, mint a fogyasztási cikket. Kivételt képez a *Hajsza, Manhattan*⁴³ című fejezet, ahol egy rövid időre harmadik személyűvé válik az elbeszélő. Ez a világ teljesen áttekinthetetlen mind számunkra, mind a gyilkos számára a regényben. A bűnre következő bűnhődés narratívája nem valósul meg. Nincs lehetőség a megváltásra és nincs lehetőség a bűnhődésre és a büntetésre sem ebben a világban – a per technikai okok miatt elmarad, ugyanis nincs, aki ítélkezzen felette, sem ő maga, sem senki más.⁴⁴ A regényben nem alakul ki az a külső perspektíva, mely a bűnügyi történetekben a nyomozó munkája által jön létre, s amely nem pusztán a *mi történt*, de a *miért történt* kérdésre is válaszol tudna szolgálni.⁴⁵ Tehát nem úgy működik, mint *A bárányok hallgatnakban*, hogy „valóban rettenetes dolgok vannak ebben a világban, de mi helyrehozzuk, vagy legalábbis megpróbáljuk.” Épp az ellenkező narratíva valósul meg: „rettenetes dolgok vannak a világban és mi okoztuk azokat.”

Érdemes megemlíteni még a jelek működését is. Clarice Starling FBI-ügynök remekül értelmezi és olvassa a jeleket. Ezzel szemben Patrick Bateman azért is válik megbízhatatlan és szélsőséges elbeszélővé, mert elveszíti azt a képességét, hogy értelmezni tudja a jeleket. Nem tud különbséget tenni dolog és jel között – példaként említhető, amikor a bankautomata képernyőjén megjelenő szöveget gyilkosságra való buzdításnak olvassa.⁴⁶

Felmerül továbbá az a kérdés is, hogy miért ennyire részletesek a gyilkosságleírások Ellis regényében. Véleményem szerint nem azért, mert a szerző élvezeteket látott volna a tényleges leírásokban, esetleg azok elképzelésében, hanem azért, mert a többi regényben és filmben is pont ugyanez történik, csak ott egyszerűen nincsen explicit módon kifejezve. Mindig csak utólag következtetünk arra, hogy mi történt, vagy történhetett. A korábbi, hasonló tematikájú regények és a már említett filmek, valamint azok díjai mind azt bizonyítják, hogy az embereket érdekli, igénylik a brutalitást. Ha ezt elismerik másfajta médiumokban, másfajta elbeszélésekben, akkor miért nem kíváncsiak arra, ahogyan ez a sorozatgyilkos ténylegesen elköveti a gyilkosságait? Ellis nem azért írja le és részletezi a gyilkosságokat, mert azok olyan jók, vagy élvezettel bírnak, hanem épp ellenkezőleg: mert azok *borzalmasak*. Mindenféle átesztétizált dologgal szembezáll: az áldozat nem egy műalkotás, ami elvezet a gyilkoshoz. Azt akarja demonstrálni, hogy az áldozat igazából rettenetes módon szenved. És ahogyan ezeket az embereket meggyilkolják, az egy morális, fizikai borzalom is egyben.

Teljesen elfogadható és megérthető az is, ha ez valakinek nem tetszik – akkor nyilván ne olvassa el a regényt. Valójában azonban ugyanaz történik, mint a többi, hasonló tematikájú regényben és filmben, csak másik szempontból, egy ez idáig szokatlan perspektívából: a sorozatgyilkoséból. És ebben a megközelítésben is értelmezhető Fodor Péterék kijelentése:

[...] az *Amerikai Psycho* a társadalmi-történeti, de a kulturális és a médiumok által átalakított mintákat és kliséket egyaránt fölhasználja, ami bár azt a látszatot kelti, mintha típust rajzolna meg, valójában rendkívül nagymértékben viszonylagosítja, kulturálisan és mediálisan megtöbbszörözi, illetve úgyszólván „szétírja” azt.⁴⁷

A valós és az imaginárius

A regény olvasása alatt, ill. után okkal merül fel a kérdés: a főszereplő, Bateman ténylegesen elköveti-e agresszív cselekedeteit, vagy ez pusztán a képzeletének a szüleménye? Bán Zsófia szerint amennyiben az utóbbi lépne érvénybe, akkor ez a fajta értelmezés azonnal ártalmatlanná tenné a könyvet – tehát idealizálná azt. Felveti továbbá azt a tényt is, mely szerint a mű egyfajta szimulákrumként is működik, hiszen az a valóságnak az egyenrangú része, megismétlése, ugyanis a könyv megírása önmagában is a könyvben leírt szörnyűségek sorozatába illik.⁴⁸ A kritikusok körében azonban nincs egyetértés ebben a kérdésben sem. Ebből adódik továbbá az a felvetés is, hogy az olvasó milyen mértékben bízhat Bateman elbeszéléseiben.

Julian Murphet a témával foglalkozó könyvében azon az állásponton van, hogy a gyilkosságok és túlkapások csupán Bateman fantáziájában játszódnak le, ezáltal az elbeszélő rendkívül megbízhatatlanná is válik: „Az elbeszélőnk nem csupán megbízhatatlan, de érdemtelen

47 Uo., 110.

48 Vö. BÀN, *Túl a minimalizmuson*, 8.

49 Julian MURPHET, *Bret Easton Ellis's American Psycho: A Reader's Guide*, Continuum contemporaries, New York, 2002, 48.

50 Vö. FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 113.

51 H. NAGY Péter, *Imaginárium I. = Uő. Kánonok interakciója*, FISZ, Budapest, 1999, 117.

52 Vö. SERESS Ákos, *Identitás és brutalitás: a személyiség problémája az Amerikai Psychóban*, Iskolakultúra, 2003/4., 116.

is és csapongó izgalomba hozott akkor, amikor rám erőltette ennek a ténynek a felismerését.”⁴⁹ Murphet tehát azok közé a kritikusok közé tartozik, akik egyértelműen azt állítják, hogy Bateman tettei csupán a képzeletének a szüleményei. Ugyanakkor az is tény, hogy Owen eltűnése még nem bizonyíték a gyilkosságra, hiszen több karakter is indokolatlanul köddé válik a regényben, gondoljunk csak Tim Price-ra. Mivel Bateman kulcsa az utolsó látogatása alkalmával nem paszszolt Owen lakásának ajtajába és a berendezés is megváltozott, azt engedi feltételezni, hogy Bateman azelőtt még soha nem volt Owen lakásában. Fontos azonban megjegyezni, hogy nem szabad teljes mértékben az elbeszélői pozícióra támaszkodnunk. Az elbeszélő ugyanis megbízhatatlan is lehet, hiszen csak tőle értesülünk arról, hogy lemészárolta Paul Owent, majd szintén tőle tudjuk meg, hogy találkozik vele az utcán. És ehhez hozzájön az, hogy Bateman vallo-mását egy olyasvalaki próbálja meg cáfolni, aki egyáltalán nem nevezhető megbízható külső távlatnak, hiszen hogyan lehetne Harold Carnes állításának hinni, ha ő maga Davis Donaldsonnak véli Batemant. A regény befogadásánál tehát még annak a kérdésnek a megválaszolása is problémás, hogy vajon mi tekinthető a fikatív világban reálisan megtörténő eseménynek.⁵⁰

Az immanens világ egy csapásra megkérdőjeleződik, amikor a korábban meggyilkoltról kiderül, hogy életben van. H. Nagy Péter e két verzió számbavételénél rávilágít arra, hogy a regény narratív szerkezetét nem pusztán „egy történet elbeszéléseként” kell értelmeznünk, továbbá, hogy e két szint viszonya nem definiálható kellőképp a megfeleltetés és az egyértelműség alakzatával. „Paul Owen története felszámolódik, elbeszéléseiben létezik pusztán, melyek (jelen esetben) az eldöntetlenség alakzata mentén »rendeződnek«. Fontosabb lehet természetesen, hogy eme kontingenciát csakis az olvasó trópusa írhatja bele a regény szövetébe, hiszen az elbeszélésben nem reflektálódik e viszony.”⁵¹ A valós és az imaginárius közti viszony egyre feszesebbé válik azáltal, hogy a fikcióképző aktus folyamatosan emeli át a márkák, szereplők, szórakozóhelyek és cégek neveit a külső kontextusból, azaz a tömegkultúrából. A fősze-replő, Bateman által nézett filmek és a különböző műsorok pedig a szó szerinti átvételekről tanúskodnak. Ezzel együtt meg kell azonban jegyezni, hogy nem húzható éles határ a valós és a fikatív között a regényben, ugyanis a *Hajsza, Manhattan* fejezet kivételével én-elbeszélés működik. Sokkal inkább a kettő egymásba játszása történik.⁵²

A pszichopataktnál gyakran előfordul egyfajta kettős énképződés, mely egyik részről a környezete számára egy megnyerő, magabiztos és megbízható képet sugároz, s pont ezért vált ki óriási megrökönyödést, mikor az agresszív cselekedeteire fény derül (lásd pl. az említett Ed Gein esetét). Itt eszünkbe juthat az a rész, amikor a regény vége felé Bateman az ügyvédjének mindent bevallott, de ő egyszerűen nem tudta elhinni, és nem mellesleg az alábbi jelzőkkel is illette: „Bateman olyan általános seggnyaló, olyan pubika, hogy a dolog nem volt igazán hiteles. Egyébként jól rohögtem rajta. ... Ez a

Bateman felcsípni se tudna még egy call-girlt se, nemhogy... mit is mondtál, hogy mit csinált vele?”⁵³ Jól érzékelhető tehát, hogy sok mindent gondolnak róla, de a gyilkosságokat nem feltételezik. Sőt olyan elemzések is születtek, amik a kettős én szemszögéből nézik a történeteket, és párhuzamot vonnak Batman, a szuperhős alakjával is,⁵⁴ akiről tudjuk, hogy kettős életet él. Ezek azonban csak lehetséges utalások arra, hogy Bateman valójában csak hallucinál, és korántsem meggyőző bizonyítékok. Az az olvasó, aki azonban eltökélten hiszi, hogy Bateman valóban elköveti ezeket a kegyetlenségeket, gondolkodás nélkül meg tudja magyarázni például a nem oda illő kulcsot azzal, hogy nyilván zárat cseréltek, ugyanúgy a lakás berendezését, miután észrevették a gyilkosságokat. És természetesen az ingatlanügynök azért nem említi a gyilkosságokat, mert a potenciális ügyfeleit nem akarja elriasztani.

A kettős én meglepte azért is problémás kérdés és azért sem jelenthető ki egyértelműen, mert Bateman tudatosan próbálja meg felhívni a társai figyelmét arra, hogy valami nincs rendben. Folyamatosan jelzéseket tesz a felszín alatti énjéről, amit azonban a körülötte lévő világ teljes mértékben figyelmen kívül hagy. A regényben már az első fejezetben bevallja, hogy kicsoda is ő valójában: „Ő egy nagyon helyes kisfiú, igaz-e, cucikám? – Nem éppen – motyogtam magamban – én egy közveszélyes pszichopata vagyok.”⁵⁵ Itt szintén jól látható az a már-már parodisztikus különbség, ahogyan a külvilág és ahogy Bateman tekint saját magára. Másik kiváló példa, amikor társai megkérdezik, hogy mihez van kedve, így felel: „Én a legszívesebben... péppé verném egy nő arcát egy téglával.”⁵⁶ Ezt a váratlan kijelentését szintén figyelmen kívül hagyja a publikum. De még számos ilyen explicit utalást tesz Bateman arra, hogy nincs minden a helyén, amivel jelezni szeretné környezetének a belső hajlamait. Eszünkbe juthat még az a rész is, amikor tömeggyilkosnak öltözik egy halloween-buliban,⁵⁷ de nem ő nyeri a díjat, mert nem volt eredeti a jelmeze – holott mint a részből kiderül, nagyon is az volt. Ezek a jelenetek tovább erősítik a regény ironikus olvasatát. Itt ismét értelmezhető az egyén és társadalom közti viszony, hasonlóan, mint a *Nullánál is kevesebb* esetében, hiszen Bateman szándéka ezekkel a kiszólásokkal nem más, mint felhívni önmagára, azaz a szubjektumra a figyelmet. A materialista, eltárgyasult individuum tehát szintén fontos szerephez jut ebben a regényben is. Ezért elfogadható az is, hogy azok a kritikusok, akik körébe Murphet is tartozik, Bateman karakterében nem a valós sorozatgyilkost, hanem sokkal inkább a nyolcvanas évek yuppie-társadalmának szimbólumát és a kapitalizmus allegóriáját látják.

Végezetül pedig nézzük meg, hogy a *Holdparkban* Ellis elbeszélője hogyan nyilatkozik a vizsgált kérdéskörünkről és az *Amerikai Pszichoról*:

Amellett Patrick Bateman nyilvánvalóan megbízhatatlan elbeszélő, és ha az ember ténylegesen elolvassa a könyvet, alighanem kételkedni

53 ELLIS, *I. m.*, 551.

54 Vö. FODOR Péter, *Hiszem, ha látom*, Prae, 2004/2., 18.

55 ELLIS, *I. m.*, 34.

56 *Uo.*, 445.

57 *Uo.*, 468.

58 ELLIS, *Holdpark*, 210–211.

59 FODOR – L. VARGA, *I. m.*, 193–205.

60 SERESS, *I. m.*, 118.

fog benne, hogy ezek a bűncselekmények egyáltalán megtörténtek-e. Komoly célzások voltak arra, hogy csak Bateman agyában játszódtak le. A gyilkosságok és kínzások valójában fantáziák voltak, melyeket a dühe és haragja táplált azzal kapcsolatosan, hogy milyen az élet Amerikában, és hogy ez – függetlenül gazdaságától – mennyire csapdába ejtette. A fantáziák jelentették a menekülést. Ez volt a könyv tézise. A társadalomról szólt meg az erkölcsökről és szokásokról, és nem nők feldarabolásáról. Hogyan olvashatta a könyvet bárki is úgy, hogy ezt nem látta?⁵⁸

Itt természetesen nem szabad azzal érvelni, hogy ez Ellis hangja, bár kétségtelen, hogy a *Holdpark* elbeszélőjénél nehéz ezt a kérdést eldönteni, hiszen ebben az esetben egy ál-önéletrajzi narrátorral találkozunk, melyről részletesebben Fodor Péterék vonatkozó fejezetében olvashatunk.⁵⁹ Vessünk egy pillantást az idézetre: az elbeszélő megbízhatóságának kérdésénél Ellis (így hívják ugyanis az elbeszélőt) világos álláspontot fogalmaz meg, mellyel tulajdonképpen igazat ad Murphet korábbi feltételezéseinek és az imént említett állásfoglalásoknak is. Mint ahogyan azzal is, hogy az esetleges gyilkosságok valójában csak a főszereplő fantáziájának szüleményei. És végül az a kijelentése, hogy ez a regény tulajdonképpen a társadalmi állapotokról és a pénz hatalmáról szól és nem a nők ellen elkövetett erőszakokról, szintén Murphet okfejtéseit juttatja eszünkbe, és nem mellesleg jelen dolgozatot is alátámasztja.

Hiba lenne azonban csakis kizárólag ezen kijelentésekre támaszkodni és Bateman fantáziavilágával magyarázni mindent, ezzel egyidejűleg viszont figyelmen kívül hagyni az erőszak ábrázolása által kialakult hatást. Ellisnek ugyanis elképesztően kifinomult módon sikerült az olvasót manipulálni az erőszak megjelenítésével, melynek elemzésére ezen dolgozat a korlátok miatt már nem vállalkozhat. Az olvasónak az a reménye, mely szerint az agresszív cselekedetek, gyilkosságok csupán csak az elbeszélő képzeletében történtek meg, további bizonyíték a regény működésének hatékonyságára.

Az erőszak megjelenítése tehát írott, papírra nyomtatott formában a szövegben explicit módon kifejezésre kerül, ugyanakkor folyamatosan kibontakozik ennek a hatása, függetlenül attól, hogy Bateman fantáziájáról van-e szó, vagy sem. S nem elhanyagolható az a tény sem, hogy ahogyan Patrick cselekedetei mind egyre brutálisabbak, mellette ugyanúgy egyre nevetségesebbek is. Innen nézve egyértelmű, hogy a regény megjelenésekor hangoztatott „szépirodalom megalázása” szóba sem jöhet – sokkal inkább a tömegkultúra eszközkészletének paródiájáról van szó.⁶⁰