

**Sághy Miklós**  
**„NEM ÉRDEKEL TÖBBÉ, MI A VALÓSÁG”**  
**(BRET EASTON ELLIS: *GLAMORAMA*)**

A jelenkori irodalomelméleti diskurzus meghatározó elképzelése, hogy egy szöveg értelmét nem a jelek valóságra referálása, hanem azok egymáshoz való viszonya határozza meg. Ennek alapját az a nyelvi rendszer biztosítja, melyben egy jel összetéveszthetetlen egyediségét csak az összes többi jeltől való különbözősége garantálhatja, nem pedig valamiféle stabil referenciára való visszavezethetősége. Mindebből az következik, hogy a szövegnek nincs végső jelöltje, disszeminál, vagyis inkább szétszórja a jelentéseket, mint rögzíti, és hogy a jelölők olyan végtelen játéknak tekinthetők, melyben a jelentésadás aktusai alakot ölthetnek. Szövegen kívüli vonatkozási pontok hiányában azonban csak a szöveg retorikai alakzataiban manifesztálódó „igazságról” vagy „valóságról” beszélhetünk, melyek ennél fogva fikcionális természetűeknek tekinthetők csupán. Másképpen: a szöveg értelmét nem a „valósággal” kialakított viszonyban, hanem a jelölők folyton átalakuló relációiban kell keresni. Eszerint napjaink irodalomelméleti diskurzusában a referenciális olvasat olyan inadekvát stratégiaként tételeződik, mely egyirányúsítja az interpretáció folyamatát, illetve meggátolja a jelentésszóródás lehetőségét. Mindemellett elképzelhető a referencialitásnak olyan, szándékosan (túl)hangsúlyozott módja, mely miközben felkínálja magát a referenciális olvasat számára, elrejtje azokat a jelentésszinteket, melyek éppen ennek az előzetes elvárások által meghatározott olvasási stratégiának a végleges megkérdőjelezését hajtják végre. Közismert személy- vagy helynevek megjelenései például a szövegben azt az egyszerűsítési vágyat sugallhatják, hogy a textust olyan „valóság”-hoz rendelje hozzá az olvasó, mely legtöbbször maga is médiumok (mozifilm, TV stb.) által közvetített fiktív konstruktum csupán. Bret Easton Ellis *Glamorama*<sup>1</sup> című regénye különösen megfelelőnek tűnik ennek a problémakörnek a vizsgálatához, hiszen a szöveg jelölői sokszor pontosan rámutatnak „valós” alakokra és tárgyakra, miközben egy másik jelentésszinten radikálisan megkérdőjelezi azok szövegen (tágabb értelemben: nyelven) kívüli létét.

---

<sup>1</sup> Easton Ellis, Bret: *Glamorama*. Picador, London, 2000. Az idézetek oldalszámát e kiadás alapján jelölöm. A függelékben, ill. lábjegyzetben közölt fordítások többségének eredete: *Glamorama*. Fordította: M. Nagy Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. A saját fordításokat külön jelölöm.

Az Ellis-regény bővelkedik az olyan jelölőkben, melyeknek mintha referencia-alapja volna egy reálisnak nevezett világban: TV csatorna-, márka-, színész-, modell-, zenésznevek. A reális világ tapasztalatához köthető olvasás esetleges csábítására ösztönözhet, hogy ezek a jelölők olyan tömegkultúra részét képezik, mely népszerű, széles tömegek számára elérhető médiumok közvetítésével formálódik. A filmek, TV-műsorok és képes magazinok egymás vonatkozási alapjává válva hoznak létre egy virtuális teret, melynek kölcsönös megerősítései elegendő alapnak tűnnek e közeg „valóság”-ként kezeléséhez. Fontos hangsúlyozni, hogy e „világ” – éppen kiterjedt közvetítettsége által – meglehetősen eltérő kulturális csoportok közös tapasztalatának alapja. Az élmény átfogó jellege tovább növelheti e világ realitás-érzetének fokát, miközben a (film-, hang-, írás-) *jelek* általi megjelenítettsége háttérbe szorul, észrevétlenné válik, minek végeredményeként létrejön a szimbolizáció totális tapasztalata, és az abszolút valótlanság valós jelenlétüként mutatja magát. Az Ellis-regény azzal, hogy a filmet, a filmzés aktusát kiemelkedő szerepű elemévé teszi; egy olyan médiumot helyez előtérbe, mely a tömegkultúra virtuális valóságának egyik legfontosabb alappillére.<sup>2</sup> Az nehezen kérdőjelezhető meg, hogy a szöveg központi pozícióban lévő motívuma a film és az általa létrehozott „valóság”.<sup>3</sup> Az viszont már annál nehezebb feladatnak tűnik, hogy meghatározzuk, hány „film-valóságot” hoz létre a szöveg ((elő)feltételezve persze, hogy nem egyet), illetve hogy milyen viszonyban állnak ezek a világok egymással, továbbá, hogy milyen szerepe lehet ezeknek a „film-valóságok”-nak a szöveg fikcionalitásának vonatkozásában.

A filmzés motívumainak jelenléte és hatása látszólag fokozatosságot mutat a szöveg lineáris struktúrájában, vagyis mintha az olvasás előrehaladtával egyre mélyebbre hatolnánk a „film-valóság” birodalmába. Sőt, úgy tűnhet, eközben a film típusa is változik, hiszen az első fejezetben inkább egy MTV-s „valóság-hű” szappanopera (*The Real World*) forgatását jeleníti meg a szöveg, az első klubjának

---

<sup>2</sup> A *Glamorama* cím felidézheti a *glamour* szót, mely *film*technikai terminusként a (női) szépségnek és vonzerőnek a „valós” rovására történő tudatos kihangsúlyozását jelenti (vö. *Idegen szavak kézikönyvtára*. szerk.: Bákos Ferenc. Terra, Bp. 1967. 264.), illetve az angol *glamour* szóhoz köthető ’káprázat’, ’igézet’ ’(bű)bájos’ jelentéseiben utalhat a film által teremtett világ virtuális voltára.

<sup>3</sup> Ezt igazolhatja még, hogy nemcsak a – Genette-i értelemben vett – történet szintjén jelennek meg ezek a motívumok, hanem fellelhetők a megformálás alakzataiban is. Például: „trying to light a joint the size of a very long roll of film” (157). [„próbál meggyújtani egy jointot, ami akkora, mint egy nagyon hosszú tekercs film” (227)], vagy a karakterek jellemzésében a szöveg gyakran filmszínészekre utal: „You look like Brad Pitt” (257) [„Úgy nézel ki, mint Brad Pitt” (363)] stb.

megnyitására készülő „Tutkó fiú”-ról („It Boy”), Victor Wardról, a második fejezettől azonban mintha egy kémfilm (paródia) felvételei kezdődnének. A fokozatosság elve azonban – mint ahogy arra az alábbiakban igyekszem rámutatni – nem tartható értelmezési stratégia, hiszen a regény lineáris szövegideje szerint később megjelenő működésmódok visszahatva a korábbiakra elbizonytalanítják az előzetesen kialakított olvasatokat. Az első fejezet kameráit olyan műsorkészítő társaságok stábjai kezelik és irányítják, mint a „Divatdosszié” („Fashion File”), a „Bulijánló” („Entertainment Tonight”) és az MTV. Továbbá vannak forgatócsoportok, melyek nem azonosíthatók, például a SoHo-t elárasztó filmkészítők: „The movies being shot all over SoHo tonight are backing up traffic everywhere” (134)<sup>i</sup>, vagy a Chloe főszereplésével készített reklámfilm munkálatait rögzítő másik forgatócsoport: „video cameras circling, filming a video of the making of the commercial” (99)<sup>ii</sup>. Ezek a stábok, akár azonosíthatók, akár nem, első megközelítésben úgy tűnhet, televíziós társaságoknak készítenek életszerű, meglehetősen mesterkéltn, de nem megrendezett anyagokat. A „valódi” játékfilm forgatása a klub megnyitásának botrányos eseményei után veszi kezdetét, mellyel egyidejűleg szerepet kap<sup>4</sup> a szövegvilágban a rendező és az eseményeket többé-kevésbé meghatározó forgatókönyv. Ettől kezdve Victor Ward egy olyan mozifilm karakterévé válik, amelyet amerikaiak készítenek egy Félix nevű operatőr vezérlésével, akivel Victor, ahogy az események előre haladnak, többször is szóba elegyedik. Az amerikai filmkészítők mellett azonban (a 4. fejezet 33. szakaszától kezdve) egyre inkább szerepet kap egy francia forgatócsoport, melynek dominanciája a jelenetek megörökítésében akkor válik látszólag teljessé, mikor az amerikai forgatócsoport munkája véget ér („»the movi’s over, « Felix says »The production has been shout down. Everybody’s leaving tonight.«” (350)<sup>iii</sup>), és Félixet felrobbantják (353). A stábok, bár feltehetőleg különböző filmeket forgatnak, gyakran mégis keresztezik egymás útját, és ilyenkor nehéz meghatározni, hogy ugyanazt a jelenetet veszik-e mind a ketten, vagy csak éppenséggel két, egymást határoló szcénát. E kérdés eldöntésekor további bizonytalansági tényező lehet, hogy mindkét csapat ugyanazokat a színészeket filmezi. A két forgatócsoport összetalálkozásának komikus példája, mikor Victor egy bombával teli táskával „megszökik” az egyik stábtól a másikhoz, de lebukik, és ennek következményeként a két filmkészítő csapat tudomást szerez egymás létéről: „It’s a PA from the American film crew. (...) She is holding out the Prada backpack. I stare at the backpack. (...) »Victor?« she asks. »Here.« She hands me the Prada bag. »Oh

---

<sup>4</sup> Mint később kiderül: ezt akár szó szerint is lehet érteni.

...yeah?« I take the bag from her. I immediately hand a bag to a PA on the French crew.” (328)<sup>iv</sup>. A két stáb szerepének meghatározását tovább nehezíti, hogy nem lehet eldönteni, a Bobby terrorszervezete által végrehajtott robbantásokat melyik rögzíti, sőt az is elképzelhető, hogy létezik egy harmadik, a pusztítás képeinek dokumentálására specializálódott forgatócsoport: „By the time flashing blue lights of ambulances start arriving at the darkening scene, *the film crew* has packed up and disappeared and will show up later in the week at another designated spot. [saját kiemelés: S.M.]” (296)<sup>v</sup>. Mindemellett feltételezhető, hogy Palakon is egy másik filmben, azaz nem az amerikaiban vagy franciában, szerepel, hiszen ezekben senki sem tud létéről (Felix: „Palakon’s not in the script” (232)<sup>vi</sup>, francia rendező: „There is no Palakon. I’ve never heard that name” (470)<sup>vii</sup>). Hogy utóbbi esetben is képrögzítésről, azaz filmről van szó, bármennyire is tagadja ennek tényét Palakon<sup>5</sup>, azt egyfelől azok a *felvett* képkockák bizonyítják, melyekről Jamie számol be halála előtt<sup>6</sup>, és amelyeken Palakon is megjelenik, másfelől pedig, hogy a Palakonnal való találkozáskor Victor felismer egy színészt egy másik jelenetből: „On the verge of trust, I realize that the inspector from Interpol is the actor who played the clerk at the security office on the QE2.” (407)<sup>viii</sup>. A tévés stáboktól eltekintve tehát eddig négy (lehetséges) forgatócsoportról volt szó (francia, amerikai, robbantásokat rögzítők, Palakon-film készítői), ezeken kívül azonban meg kell említeni még Bobby „saját moziját”, melyet titokban forgat<sup>7</sup>, és amely leginkább az ún. snuff movie<sup>8</sup> műfajához áll a legközelebb, hiszen e forgatásokon emberek kegyetlen lemészárlását veszik szalagra. Említettem már, hogy e forgatási munkálatok, gyakran átfedhetik egymást, pontosabban: nem tisztázható egyértelműen, hogy melyik forgatócsoport milyen jeleneteket rögzít. Ennek legfőbb oka, hogy a stábokat, a kamerák kezelő személyzetét nem jelöli, nem határozza meg egyértelműen a szöveg; megfigyelhető, hogy a „crew” vagy „camera” szó megjelenését legtöbbször a nyelvi alulspecifikáltság jellemzi:

<sup>5</sup> „»No, Mr Ward,« Palakon says politely. »This is not *like* a movie and you are not being filmed.«” (373) [„- Nem, Mr Ward – feleli Palakon udvariasan. – Ez nem egy *izé*...nem film, és most magát nem filmezik” (520)].

<sup>6</sup> „»I...watched...that scene...of you at the embassy«” (421) [„- Láttam... azt a jelenetet...ahogy ott voltál a nagykövetségen” (585)].

<sup>7</sup> „I realized that maybe none of them [ti. az amerikai forgatócsoportból] knew about Sam Ho and what happened to him” (289) [„rájöttem, hogy talán egyikük sem tud Sam Horól, meg hogy mi történt vele” (407)]. Sam Ho volt ugyanis az első áldozat, kinek kivégzését videóra vették.

<sup>8</sup> Snuff movie: véres (pornó)film, melyben – a jelenetek valódiságának hangsúlyozásával - gyilkosságot követnek el.

„video cameras circling” (99)<sup>ix</sup>  
 „cameras swinging around us” (384)<sup>x</sup>  
 „A telephoto lens slowly moves in on the Prada backpack” (305)<sup>xi</sup>  
 „a film crew is shooting something” (109)<sup>xii</sup>  
 „a camera crew’s setting up lights” (167)<sup>xiii</sup>  
 „A director has already yelled . »Cut«” (239)<sup>xiv</sup>  
 „a different film crew” (295)<sup>xv</sup>  
 „A film crew I haven’t seen before enters the room” (308) <sup>xvi</sup>  
 „a film crew has followed Chloe” (408)<sup>xvii</sup>  
 Stb.

Az első három példában csupán a *camera* szavak jelennek meg metonimikusan helyettesítve a „kezelő személyzetet”, a többi példában pedig a határozatlan névelő utal az azt követő nyelvi egység (*crew*, *director*) szövegbeli vonatkozásának megállapítási nehézségeire vagy legtöbbször lehetetlenségére. A regény nem segíti az értelmezőt annak eldöntésében, hogy melyik forgatócsoport (kamera) melyik film „munkálataihoz” tartozik, ennek következtében nem alakíthat ki semmiféle biztos koncepciót a forgatásokról, vagyis hogy mely jeleneteket veszi föl egyik vagy másik forgatócsoport, illetve ezzel összefüggésben, hogy mi kerül az egyik film-valóságba és mi a másikéba.

Tovább nehezítheti a filmek határainak feltérképezését, hogy a negatívra rögzített események sem jelentik a filmfelvétel utolsó fázisát, hiszen a megörökített történések további módosítások, manipulációk, torzítások alapanyagaivá válhatnak. Victor például egyszer azon kapja Bentleyt, hogy számítógéppel jeleneteket alakít át: „Bentley adds motion blur (a shot of „Victor” jogging along the Seine), he’s adding lens flair (in a remote desert in eastern Iran I’m shaking hands with Arabs and wearing sunglasses and pouting, gasoline trucks lined up behind me), he’s adding graininess, he’s erasing people, he’s inventing a new world, seamlessly. . »You can move planets with this,« Bentley says. . »You can shape lives. The photograph is only the beginning«”. (357-358)<sup>xviii</sup>. Hasonlóan elbizonytalanítóak lehetnek Palakon szavai is a filmek hitelét illetően: „just a movie. A special effect. Just a strip of film that was digitally altered.” (406)<sup>xix</sup>. Manipulált jelek olyan konstrukciójaként jelenik meg így a film, melynek a valósághoz való viszonya teljességgel meghatározhatatlan. Mindennek az a következménye, hogy elbizonytalanodik az olvasó atekintetben, hogy mi az, ami igaz a szövegvilágban, és mi az, ami nem, mi az, ami díszlet, és mi az, ami nem. Más szavakkal: képtelen lesz

különbséget tenni között, ami „valójában”, illetve ami filmszereplői minőségükben történik meg a hősökkel. A szöveg megszünteti másolat és eredeti elválasztásának lehetőségeit, vagyis az olvasás (utólag mégiscsak) felismeri, hogy „számára mindvégig hozzáférhetetlenek maradtak a (fikcionált) valóság és a benne tematizált fikcióalkotás megkülönböztetésének ismérvei”<sup>9</sup>, melyek nélkül a referenciális olvasat lehetősége radikálisan megkérdőjeleződik. Ennek az alakzatnak a hatása alól azok a szövegrészek sem mentesülnek, melyek látszólag nem oly „fertőzöttek” a film-motivikával (főleg: az első fejezet 7. szakaszáig), hiszen a „valóság”/film oppozíció felszámolása a filmen kívüliség lehetőségét is véglegesen aláássa. A film(ezés) motívumának paradoxona, hogy miközben a „valóságot” igyekszik rögzíteni/mutatni, addig csupán csak jelek transzformációját végzi, vagyis a közvetítés látszatával rejti el a valós hiányát. Láttat, de (véglegesen) el is takar, vagyis hasonlóan működik, mint (a 4. fejezet legvégén) az időzített bomba mellé helyezett kamera (vö. 438.), hiszen amit rögzít, az egyben szét is veti a képkockákra merevített jeleket.

A szöveg – film-motívumok szerepe által – fókuszba helyezett fikcionalitásának természetesen a szubjektumpozíciók meghatározásában vagy éppen megkérdőjelezésében is fontos funkciója lehet. A másolat és eredeti, „valóság” és fikció elválaszthatóságának hiánya a szerep és színész oppozíciópár, illetve ezen keresztül a szerep és a (film)szerepben megjelenő szubjektum megkülönböztethetőségét is eltörli.<sup>10</sup> A film, illetve annak alapjául szolgáló forgatókönyv kibogozhatatlan, körvonalatlan és vonatkozási alapjait vesztett világa válik szubjektum-konstituáló közeggé, így nem csoda, ha a hozzájuk rendelt szubjektumpozíciók lokalizálhatatlannak (Victor: „My situation? I don't have a situation.” (351)<sup>xx</sup>) és centrum nélkülinek tűnnek („She's just a shell (...) and a voice says, You all are.” (425)<sup>xxi</sup>). E jellemvonások elengedhetetlen feltételei annak, hogy a hősök egyszerre több filmben (világban) jelen lehessenek, illetve annak, hogy helyettesíthetők, pótolhatókká váljanak. Az „eredeti” és alakmás felcserélhetőségének ellentmondása, hogy a szövegvilágban senki sem az, akinek mutatja magát, mégsem több annál, mint aminek látszik. Ebből a szempontból ugyanis irrelevánsnak tűnik, hogy Jamie Fields vagy Lauren Hynde valójában önmaga-e, vagy csupán valaki, aki eljátssza Jamie Fields vagy éppen Lauren Hynde

---

<sup>9</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: *Élet és Irodalom* XLIV. évf. 34. szám, 2000. augusztus 25. 17.

<sup>10</sup> Ennek groteszk példája, mikor egy színészt (?) lelőnek szerepe miatt: „an actor cast in the role of a young Algerian fugitive is shot to death outside a mosque” (320) [„egy színészt, aki egy fiatal algériai menekültet játszik, lelőnek egy mecset előtt” (449)].

szerepét.<sup>11</sup> A regény szavaival ugyanez: „»No one’s being themselves, everyone’s so phony,« Bobby said »Shhh« and then whispered »That is being themselves.«” (310)<sup>xxii</sup>. Más a helyzet Victor esetében, aki leválni látszik helyettesítőjéről, hiszen míg New York-i alakmása tökélyre fejleszti a szerepelvárások kielégítését, annyira, hogy szinte már a filmezetség illúzióját is kiküszöböli, addig az „igazi” (?) Victor egyre inkább a film létrehozta világ peremére sodródik, sőt mintha át is lépné annak határát<sup>12</sup>. Ez azonban csak a látszat, hiszen a forgatókönyv instrukcióinak ignorálása, vagy a filmből való kilépés, olyan önpusztító cselekedet volna, melynek végeredménye egyenértékű a halállal, azaz a film szimbolikus rendjének elhagyása a végleges jelentésnélküliséget vonná maga után: „»That would be self-destructive. « »But I think that’s in my nature,« I explain »I think that’s what my character’s all about.«” (205-206)<sup>xxiii</sup>. Vagy: Bobby ekképp figyelmezteti a szerepét „elhagyni” készülő Jamiet: „This reaction of yours is useless. It carries *no meaning* with anyone here and it’s useless. [saját kiemelés: S.M.]” (384)<sup>xxiv</sup>. Victor, aki a legöntudatlanabban engedelmeskedik mindvégig a körülményeknek, úgy tűnik, az utolsó fejezetben mégis kihull a film világából, és „új” vonatkozási pontokat talál: „stars are hang in the sky above the mountain, revolving as they burn. The stars are real. The future is that mountain.” (482)<sup>xxv</sup>. Ezt az olvasatot erősíthetné az is, hogy az első öt fejezeten belül végig visszafelé számozottak a szakaszok, míg az utolsóban, ahol Victort végleg kiírják a forgatókönyvből, növekedni kezdenek. Ugyanis ha a visszafelé számozást a történet referencializálhatósági feltételeinek fokozatos elsorvasztásaként értelmezzük<sup>13</sup>, akkor az előrefele haladó számozás a referencia visszanyerését is jelenthetné (vö. „The stars are real”).

Nem ilyen egyértelmű azonban a helyzet, hiszen a „hegy” (mint jövő) mögött újra megjelennek a film világának szimbólumai és emblémái: „behind that mountain is a highway and along that highway are billboards are answers on them – who, what, where, when, why” (482)<sup>xxvi</sup>. Továbbá a filmezetség érzete („feeling”) se szűnik meg teljesen Victor számára, bár az érzet szó jelentése a „valóság”-ot a szubjektum ellenőrzése alá rendeli, és így az állítás egyértelműsítését megakadályozza, értelmezését elbizonytalanítja: „And I’m still feeling filmed” (477)<sup>xxvii</sup>. Az a jövőkép tehát, melyet a regény utolsó szakasza ábrázol, nem kivezet a film meghatározhatatlan létmódú (fikció, valóság?) világából, inkább

<sup>11</sup> Jamie halála előtt vallja be, hogy ő és Lauren mindvégig szerepet játszottak (426).

<sup>12</sup> „Your role is over, Victor” (471) [„Vége a szerepednek, Victor” (643)].

<sup>13</sup> Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: *Élet és Irodalom*, XLIV. évf. 34. szám, 2000. aug. 25. 17.

lehetőséget kínál Viktornak egy olyan (menekülési) szerep választására, amely valójában belül áll a film- és szerepcímek lefedte univerzumban, hiszen csak ahhoz való viszonyában létezik. Hasonló a rendező, operatőr és általában az egész stáb helyzete, ugyanis, mivel ők készítik a filmet, ezért, úgy tűnhet, azon kívül állnak, ám rendező, világosító, gyártásvezető stb. funkciók csakis a készülő produkcióhoz képest határozhatók meg. A film(ek) bizonytalanságai, destruktív folyamatai ezen oknál fogva a filmen „kívüli” szerepeket<sup>14</sup> is utoléri, bekebelezik, és talán e folyamatnak a jelölői lehetnek azok a történetbeli események, melyek során Félix, az amerikai stáb operatőre, és a francia forgatócsoport rendezője „elveszti” akcentusát: „I suddenly notice that Felix’s accent has disappeared.” (351)<sup>xxviii</sup>, „he [The director from the French film crew] starts apologetically, without the accent I expected.” (392)<sup>xxix</sup>. A beszédbeli sajátosság különleges jellemvonásként az eljátszott rendezői, operatőri szerep tartozékának is tekinthető, és ebben az értelemben annak elhagyása a színész pozícióba való visszalépést jelenti, vagyis ily módon a forgatás maga is a filmezés részévé válik. A mindent eluraló filmvilág alternatívákat kirekesztő helyzete abban is megmutatkozik, hogy Victor álmainak és emlékeinek megjelenését a filmek képi világának struktúrája határozza meg: „I was dreaming of things that I couldn’t really remember later: I was making various Bart Simpson noises, Heather Locklear was a stewardess (...) the sound track was remixed Toad the Wet Sprocket and special effects were cool and filmmakers had hired a topnotch editor so the sequence really zipped” (191)<sup>xxx</sup>, vagy a kettő szétválaszthatatlanságának kifejezésére példa: „this is a dream, this is a movie” (341)<sup>xxxi</sup>. Összefoglalva: a szubjektumpozíciók egy olyan világ által meghatározottak, mely felszámolja eredeti és másolat megkülönböztetésének lehetőségét, illetve mely a „kilépés” módjait előre kódolja, és azokat önmagán belül szerepekként határozza meg. Ezért Victor sem a filmet mint jelentésgeneráló és valóságkonstruáló közeget hagyja el, hanem kihullva, pontosabban: alakmása által kiteszítva szerepéből egy önmagát alakító<sup>15</sup> szereplővé válik.

A film világának „tervrajza”, szövegszerű megjelenése, azaz a forgatókönyv legalább olyan fontos funkcióval bír a regényben, mint az általa irányított (film)gyártási folyamat. A forgatókönyv elsődlegessége a film(ezés)hez képest a

---

<sup>14</sup> A szerepe szó egy, ide vonatkozó, szójáték alapját képes alkotni. A „szerepe van” kifejezés ugyanis bizonyos kontextusban megegyezik a „része” szó jelentésével. Vagyis a szerepe van a film elkészítésében, egyben úgy is értelmezhető, hogy része valaminek, ami a filmhez képest határozódik meg. Azaz: nem kívül álló ahhoz képest.

<sup>15</sup> Mind ’szerepmegformáló’, mind ’személyiségalkító’ jelentésben, hiszen a szerep és az általa meghatározott szubjektum, a szöveg tanúsága szerint nem, elválasztható egymástól.



*Glamorama* szövegében nem egyértelmű, hiszen a sok improvizáció, eltérés a megírt jelenetektől visszahat magára a forgatókönyvre is, mint ahogy arról például Victor szerepének esetében Palakon beszámol: „because of your actions let’s just say his part has been beefed up considerably.” (344)<sup>xxxii</sup>. A szövegvilág alakjainak viszonya a forgatókönyvhöz, annak textuális megjelenése miatt, az olvasás vagy nem-olvasás lehet, utóbbi pedig tovább bontható a szándékosság és öntudatlanság szempontjai alapján. A regény legárnyaltabban Victor „olvasói stratégiáját” jellemzi, bár azt sem szabad elhallgatni, hogy szinte lehetetlen feladatnak tűnik megmondani, valójában mely forgatókönyv(ek) betűivel találkozhat a főhős, hiszen a „script” [forgatókönyv] az Ellis-szövegben legalább oly meghatározatlan nyelvileg, mint a fentebb már tárgyalt „crew” [stáb]szó. Mindenesetre Victor nézőpontjából többször mintha közvetlen betekintést nyerhetnénk a film szöveges változatába, hiszen azzal, hogy a narráció az események elbeszélőjének „olvasásélményeit” szó szerint idézi, a forgatókönyv jelenvalóságának látszatát képes előidézni. Ennek legszemléletesebb példájával a harmadik fejezetben találkozhatunk, mikor a főhős belelapozva a forgatókönyvbe később megtörténő (felvételre kerülő?) események leírására bukkan: „A script lies on the coffee table and absently I pick it up, open it to a random page, an odd scene, descriptions of Bobby calming someone down, feeding me a Xanax, I’m weeping (...) a line of dialogue (»What if you became something you were not«)” (281)<sup>xxxiii</sup>. Két jelenettel ezután Bobby szinte szóról szóra felmondja a forgatókönyvben írtakat: „what if one day you became whatever you’re not?” (287)<sup>xxxiv</sup>. Másik példája a forgatókönyv idézésének, hogy Victor, akinek egyes szám első személyű narrációján keresztül értesülünk a történeésekről, egyes szám harmadik személyre vált, és ekkor, nézőpontját háttérbe szorítva mintha a film szöveges változatába foglaltakat olvasná fel: „A shot of Victor forcing a smile” (318)<sup>xxxv</sup>, ill. „A montage of Jamie and Victor walking along Quai de la Tournelle” (322)<sup>xxxvi</sup>. Érdekes megfigyelni, hogy az utóbbi idézetek esetében a szereplők „mozgása” a felvételek elkészítésére vonatkozó utasítások kontextusába („shot”, „montage”) ágyazódik be. Ez az interpretációs tény, párhuzamba állítva olyan forgatókönyvírói instrukciókkal, melyek szintén Victor narrációján keresztül jelennek meg („she delivers the following line(»warmly w/affection«) [saját kiemelés: S.M.]” (411)<sup>xxxvii</sup>), tovább erősítheti azt az értelmezést, miszerint a főhős olvasás aktusán keresztül néha az események láncolatának alaprajzába nyerünk bepillantást. A regénynek ezeket a szakaszait szöveg a szövegben kifejezéssel lehetne jelölni, és egyik fontos funkciójukként meghatározható, hogy megmutatják, a szereplők – azok közül is elsősorban Victor – hogyan viszonyulnak saját világuk valóságot és fikciót egybemosó voltához. És mivel e viszony a regényben egy vagy több

forgatókönyv szövegéhez való viszonyként jelenik meg, ezért érdemesnek látszik e kérdést az olvasás aktusa felől megközelíteni.

Victor olvasási módjának legszembevetőbb jellemvonása, hogy nem tartalmaz értelmezési, hanem csak észlelési és memorizálási mozzanatokot. Ennek elsődleges oka a főszereplő intellektuális képességeiben keresendő, hiszen megnyilatkozásaiban többször is hangsúlyozza, mennyire nem érti a forgatókönyv összefüggéseit: „„Oh, man, this movie’s so over (...) I’m improvising, man. I’m just coasting, babe.«” (194)<sup>xxxviii</sup>, vagy: „I’m just staring at them, unable to take all this in because of certain details my mind cannot accept, and that lack of acceptance keeps spreading and I’m looking at this through a window and it’s being boarded up” (403)<sup>xxxix</sup>. Nem-értésének oka lehet még, hogy figyelmen kívül hagyja a forgatókönyv textusának folytonos változását, átalakulását („The writers seem to be making it up as it goes along” (195)<sup>xl</sup>) és annak töredékes voltát, hiszen például a QE2 nevű óceánjáróra faxon érkeznek meg az aktuális oldalak a forgatókönyvből, vagyis Victor mindig csak *részletek* birtokában lehet, melyek az író szándéka szerint még bármikor megváltozhatnak. Az olvasás konfliktusa pedig éppen abból származik, hogy a főhős ignorálja a forgatókönyv „roncsoltságának” nyilvánvalóságát, és egy olyan illúzióvá redukálja a szöveget, melyben ok-okozati összefüggéseket és koherenciát feltételez, továbbá azokat a jelölőket, melyek alapján a valóságot és fikciót el tudja egymástól határolni. Ám amikor a forgatókönyv utasításai szerint cselekedni kezd, akkor azt tapasztalja, hogy képtelen különbséget tenni olyan események közt, amelyek filmszereplői minőségében, és amelyek „valójában” történnek meg vele, illetve, hogy a szereplők meggyilkolásából nem mindig következik azok halála. Victor „félreértését” az is erősítheti, hogy a forgatókönyv olyan „élethűséget” produkál, mely gyakran háttérbe szorítja saját szövegszerűségét. Ezt az olvasásbeli diszkrepanciát a főhős nem képes feloldani, és a textus csapdájába esik. Megkísérli a nyelvi alakzatokat a való világgal megfeleltetni, de folyton kudarcot vall, és ezáltal éppen bizonyosságkeresése taszítja végleges bizonytalanságba.<sup>16</sup> A referenciális olvasás

---

<sup>16</sup> Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy mindez Victor 5. fejezetben megjelenő alakmására (?) nem érvényes, hiszen ő tisztában van világa kettősségével (fikció, valóság), azzal, hogy ő egy személyben Victor helyettese (szerep) és másoknak a „valós” Victor. Sikerének oka éppen szituációjának átlátásában és helyes értelmezésében keresendő. Ennek szövegbeli jelölője lehet, mikor Reednek azt mondja Victor alakmása: „I’ve stopped seriously deluding myself and I’m rereading Dostoyevsky.” (446) [„Azelőtt örökké áltattam magam, de ennek vége, és újraolvasom Dosztojevszkijt” (615)]. A *rereading* szó hangsúlyozhatja az értelmezés működésbe hozó – barthes-i értelemben –, szöveggé tevő újraolvasási funkcióját, bármennyire is elbizonytalanítja, és ironikussá teszi e megnyilatkozást a kontextus, hiszen Reed nem más, mint a főhős(-alakmás) fitnessz edzője,

paródiájaként is értelmezhető a főhős szövegkezelési stratégiája, vagyis mintha a regénybe lenne kódolva egy lehetséges (félre)olvasatának komikus és egyben tragikus története.<sup>17</sup> Mindez azért látszik lehetségesnek, mivel a történet narrátora maga Victor Ward, aki mivel nem értelmez, nem is *értelmez át*, hanem szinte csak közvetíti, amit lát. Bizonytalanságai nem nyernek értelmezésének kontextusában elrendezést, hanem nézőpontján keresztül közvetítődnek a regény szövegébe. Ami változást esetleg mégis feltételezhetünk, az is inkább a torzulás, mint a tisztázás irányába mozdítja az elbeszélésében kibomló történetet.<sup>18</sup> E nézőpontot akár kamera-nézőpontnak is nevezhetnénk, hiszen a film optikájához hasonlóan csak felvesz, rögzít, és nem magyaráz.<sup>19</sup> Nem hagyományoz tovább semmiféle alkotó szubjektumot, hacsak az elrendezettség hiányát nem azonosítjuk azzal, ennek következménye azonban éppen a szubjektumértelmezésben körvonalazódó szerepének megkérdőjelezése volna, és ily módon feloldhatatlan ellentmondást hoznánk létre. Victor Ward kamera-nézőpontja ugyanazokkal a definiálatlanságokkal terhes, mint az összes kamera a szövegben: nem tudni, hogy a „valóságot” vagy csak egy (képzeletbeli?) filmet rögzít-e éppen. Az Ellis-regény

---

akinek e szavakat hallván könnybe lábadnak szemei. Ezzel szemben az „eredeti” Victor és hozzá hasonló barátainak (irodalmi) szövegekhez való (nem létező) viszonyát jellemezheti, hogy mikor menekülés közben egy könyvesbolt elé keverednek, akkor a következő párbeszéd zajlik a főhős és Skeet nevű barátja közt: „»It’s cool«, Skeet says. »Hay man, stop breathing so hard.« I urge Skeet to move with me over to the window of the Rizzoli bookstore. »Let’s pretend we’re browsing.« I look over my shoulder. »What, man?« Skeet asks, confused. »Browsing for...books?«” (136) [„Klassz – mondja Skeet. – Hé, haver, ne zihálj már annyira. Húzom magam után Skeetet a Rizzoli könyvesbolt kirakatához. – Tegyük úgy, mintha nézegetnénk... Hátranézek a vállam fölött. – De mit, haver? – kérdezi Skeet döbbenten. – Könyveket?” (198)].

<sup>17</sup> Vö. „a befogadás folyamatában ugyanaz történik meg veled [az ideológikus eszközökkel közelítő olvasóval], mint Warddal a regényen”. (Kulcsár Szabó Ernő: *Bret Easton Ellis: Glamorama*. In: *Élet és Irodalom*, XLIV. évf. 34. sz. 2000. aug. 25. 17.)

<sup>18</sup> Pl. Victor Ward folytonos (Xanax) kábulata annak az olvasatnak a lehetőségét is felvetheti, hogy az egész történet csak az ő képzeletének szüleménye. Vö. „»you are under extreme emotional pressure, possibly due to a major drug habit,« Felix sighs. »He [Bruce] says you tend to hallucinate frequently and that nothing coming out of your mouth is to be believed.«” (351) [„baromi nagy nyomás van rajtad, (...) össze vagy zavarodva érzelmileg, éspedig alighanem amiatt, hogy keményen drogozol – sóhajt Félix. – Azt is mondja, hogy gyakran hallucinálsz, és hogy semmit sem szabad elhinni, amit kiejtesz a szádon.” (492-493)].

<sup>19</sup> A főhős nézőpontjának „optikaivá” válására explicit példák: „I could be viewing this through a telescope.” (382) [„Akár egy látcsövön keresztül is nézhetném ezt az egészet” (533)]. További példák: 296, 306, 408.

beszélője (Victor) megbízhatatlan narrátornak bizonyul, mely jellemvonása természetesen a *megbízható narrátor* fogalmával alkotott oppozícióban nyer értelmet, vagyis azzal a beszélő hanggal szemben, amely „arról biztosítja olvasóit, hogy az olvasás utazását nem hiú reményekkel és hamis félelmekkel vállalják, nemcsak az elmesélt tényeket illetően, hanem a szereplők explicit, vagy implicit értékelését illetően is”<sup>20</sup>, ezzel ellentétben a megbízhatatlan narrátor szétzilálja ezeket az elvárásokat, bizonytalanságban hagyván olvasóit afelől például, hogy mi a (fikcionált) valóság, és a benne tematizált fikcionalitás különbsége. A megbízhatatlan narrátor nyilvánvalóvá teszi, amit a megbízhatónak tűnő elbeszélő hang elrejt, nevezetesen azokat a (retorikai) fogásokat, melyekkel a valóság pontos mását létrehozta. A „biztonságos” olvasás illúziójának lerombolása azonban új típusú olvasót szül, „olyan olvasót, aki maga is gyanakvó, mert az olvasás többé már nem bizalommal teli utazás, a bizalmára méltó narrátor kíséretében”<sup>21</sup>, és aki, ennek tudatában, magára képes vállalni a mű konfigurálásának terhét. A megbízhatatlan narrátor tehát egy aktív, a szöveg csapdáira *válaszolni tudó* olvasót hív elő. Az értelem konstruálás azonban csak a szöveggel folytatott párbeszéd terében és a szövegbe kódolt olvasói előírások rendszerében jöhet létre.<sup>22</sup> A *Glamorama* című regény olvasói előírásai azonban – mint az látható volt – oly kétértelműek, hogy azok mintegy fel is szabadítják az olvasót az állandó tévútra vezetéssel. E folyamat úgy ragadható meg másképpen, hogy (legalább) két megértési fázist feltételezünk: az első enged a referenciális olvasat csábításának, és egy szövegen kívüli koherens világ illúziójához kísérli meg hozzárendelni a nyelvi kifejezéseket, a második szinten azonban a folytonos felülírások, érvénytelenítések, tévútra vezetések a végtelen olvasás perspektíváját nyitják meg, „amely végeláthatatlanul strukturálja az öt előíró szöveget, s az olvasást ismét nyugtalanító bizonytalanságba taszítja.”<sup>23</sup> Victor Ward mint értelmező megragad az első szinten, és az olvasói utasításoknak vakon engedelmessé az önnön olvasatát elrendelő szöveg (forgatókönyv) áldozatává, „terrorizált” olvasójává válik, s folytonos

---

<sup>20</sup> Ricoeur, Paul: *A szöveg világa és az olvasó világa*. In: Narratívák 2. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. szerk.: Thomka Beáta. 17.

<sup>21</sup> Uo. 18.

<sup>22</sup> „Arról van tehát szó, hogyan exponálja, illetve teoretizálja valamely szöveg explicite vagy nem, ahogy olvassuk vagy ahogyan olvashatjuk; hogy enged minket szabadjára (szabadít fel), vagy hogy kényszerít minket.” (Michael Charles-t idézi: Ricoeur, Paul: *A szöveg világa és az olvasó világa*. Uo. 19.)

<sup>23</sup> Uo. 22.

kudarcai ellenére sem változtat interpretációs stratégiáján.<sup>24</sup> Talán ebben a karaktervonásában gyökerezik figurájának komikuma és tragédiája egyben. Az olvasás második szintje a csalódásra, félrevezetésre alapozott szövegépítési stratégiára kísérel meg valamiféle választ találni. Jóllehet e tevékenység olyan előfeltevések által meghatározott, mint pl. a koherencia vagy az ok-okozati láncok keresése, a megértésnek ezen fázisa mégis megkérdőjelezni kénytelen előfeltevéseit. E paradoxont Ricoeur úgy fogalmazza meg, hogy a válaszoló olvasás mindig „az össze nem illő összeillesztésének drámája lesz”.<sup>25</sup>

A filmezés motívumrendszere egy olyan médiumot állít a szöveg előterébe, melynek szerepe nem a „valóság” tükrözése, hanem annak elfedése, elrejtése. Az Ellis-regényben a film ezen funkciója azonban „valóságként” jelenik meg, amely függetlenül tételezi magát a filmezés manipulációtól és trükkjeitől. A szövegvilágbeli forgatócsoportok teremtette lehetséges (film)világok is azt az illúziót sugallhatják, hogy alapos elemzéssel két vagy több strukturális (világ)egész különíthető el egymástól. Ugyanakkor éppen a szoros olvasás kelti a legnagyobb csalódást, hiszen a szöveg lehetséges világainak nyomában járva tapasztalja az értelmező, hogy azok saját létesülésük lehetőségét kérdőjelezzik meg folyton, és ezzel a (világokra) referáló olvasást nyugtalanító bizonytalanságra és előfeltevései végleges feladására kényszerítik. Másképpen: a szöveg olyan ellentmondásos viselkedésre sarkallja az olvasót, mint amilyenre Victor Wardot a körülmények: minden erejét latba kell vetnie, hogy a lazaság tökéletes látszatát kelthesse.

### *Az idézetek magyar fordításai*

- i „A filmek, amiket forgatnak mindenféle a SoHóban ma este, feltartóztatják a forgalmat” (195)
- ii „videokamerák köröznek, ahogy filmezik a reklámfilm forgatást” (145)

---

<sup>24</sup> Erre talán a regény legvégén – ahogy fentebb írtam – mint saját szerepét alakító szereplőként lehetősége nyílik, de ennek kimeneteléről a szöveg nem mond, s talán nem is mondhat semmit.

<sup>25</sup> Uo. 26.

- iii „vége a filmnek – mondja Félix. – Ennyi volt, kész, leállították a gyártást. Ma este mindenki elmegy.” (491)
- iv „Egy gyártási asszisztens az az amerikai filmes stábból. (...) A Prada hátizsák van a kezében. (...) Victor? – szólal meg. – Tessék. – Nyújtja a Prada hátizsákot. Ó...ja? – Elveszem tőle a hátizsákot. Aztán ugyanazzal a mozdulattal a francia filmes stáb egyik gyártási asszisztensének a kezébe nyomom.” (460)
- v „Mire villogó kék fénnel kezdenek a helyszínre érkezni a mentőkocsik, már sötétedik, és a filmes stáb összepakolt és eltűnt, aztán meg ugyanazon a héten megint meg fog jelenni egy újabb megadott helyen.” (416)
- vi „Nincs semmilyen Palakon a forgatókönyvben.” (329)
- vii „Nincs Palakon. Soha nem hallottam ezt a nevet.” (643)
- viii „Már-már kész vagyok bízni bennük, amikor rájövök, hogy az interpolos nyomozó az a színész, aki a QE2-n azt a hivatalnokot játszotta a biztonsági szolgálat irodájában.” (567)
- ix „videókamerák köröznek” (145)
- x „kamerák forognak körülöttünk” (535)
- xi „Egy teleobjektív kamera lassan ráközelít a (...) Prada táskára.” (429)
- xii „egy stáb forgat valamit” (160)
- xiii „egy stáb éppen állítja fel a lámpákat” (241)
- xiv „Egy rendező már elkiáltotta magát, hogy »ennyi«” (338)
- xv „egy másik forgatócsoport” (414)
- xvi „Egy ismeretlen forgatócsoport jön be a szobába.” (432)
- xvii „egy filmes stáb követte Chloét” (567)
- xviii Bentley „mozgást jelző elmosódottságot hoz létre (egy kép »Victorról«, amint a Szajna-parton kocog) különleges fényérzékenységre valló képet hoz össze (egy távoli sivatagban Kelet-Iránban arabokkal fogok kezét, napszemüveg van rajtam, épp csücsörítem a szám, kőolajszállító teherautók sorakoznak mögöttem), van, amit raszteresít, embereket töröl ki, egy új világot kreál, varratmentesen.– Bolygókat mozgathatsz el ezzel – mondja Bentley. – Életeket formálhatsz. A fénykép csak a kezdet.” (501)
- xix „egy film volt. Különleges effektus. Csak egy filmrészlet, amit digitálisan

- módosítottak.” (565)
- xx „Az én helyzetem? Nekem nincs semmiféle helyzetem.” (492)
- xxi „Ő csak egy héj (...) és egy hang azt mondja: Mind azok vagytok.” (590)
- xxii „»Senki sem önmaga, mindenki annyira hamis«, ő azt felelte, »Csitt«, aztán a fülembe suttozta: »Ők így önmaguk«...” (435)
- xxiii „Az önpusztító cselekedet lenne. De azt hiszem, ez benne van a természetemben – magyarázom. – Azt hiszem, ez a lényege a karakteremnek.” (293)
- xxiv „Semmi haszna ennek, amit művelsz. Senki számára nincs jelentése, aki itt van. Fölösleges.” (536)
- xxv „csillagok függenek az égen a hegy fölött, forogva izzanak.  
A csillagok igaziak.  
A jövő az a hegy.” (655)
- xxvi „a hegy mögött egy országút van, és az országút mentén reklámtáblák válaszokkal – ki, mit, hol, mikor, miért” (655)
- xxvii Még mindig úgy érzem, hogy filmeznek. (saját ford.)
- xxviii „Hirtelen észreveszem, hogy Félixnek eltűnt az akcentusa.” (492)
- xxix „[a francia filmes stáb rendezője] kezdi bocsánatkérően, a nélkül az akcentus nélkül, amire számítottam.” (545)
- xxx „olyan dolgokról álmodtam, amikre később nem nagyon tudtam visszaemlékezni: különböző Bart Simpson-zajokat adtam ki, Heather Locklear stewardess volt (...) az aláfestő zene valami Toad the Wet Sprocket-remix volt, nagyon klassz hangeffektusokkal, és a filmesek felvettek egy szupercsúcs szerkesztőt, így abszolút húzósan jöttek egymás után a jelenetek,” (271)
- xxxi „ez csak egy álom, csak egy film” (478)
- xxxii „a maga viselkedése miatt igencsak ki kellett bővíteni a szerepét.” (482)
- xxxiii „Egy forgatókönyv hever a kávézóasztalon, szórakozottan felveszem, találmra kinyitom: egy furcsa jelenet az, Bobby nyugtatgat valakit, nekem meg ad egy Xanaxot, zokogok (...) egy sort elolvasok a dialógusból (»mi van, ha valaki olyan lett belőled, aki nem voltál«)” (397)
- xxxiv „mi van akkor, ha egy napon átváltoztál valakivé, aki nem vagy?” (405)

- xxxv „Az újabb képen Victor erőltetetten mosolyog” (447)
- xxxvi „Egy montázs: Jamie és Victor a Quai de la Tournelle-en sétálnak” (452)
- xxxvii „elmondja a következő sort (»kedvesen, szeretettel«)” (571)
- xxxviii „Ó, ember, ez a film nekem annyira magas. (...) Csak improvizálok. Csak sodródok, haver.” (277)
- xxxix „Csak bámulom őket, képtelen vagyok felfogni ezt az egészet, mert bizonyos részleteket nem fogad be az agyam, és ez a berzenkedés egyre terjed, fokozódik, és mindezt egy ablakon keresztül nézem, ami be van deszkázva,” (560)
- xl „Úgy tűnik, a forgatókönyvírók menet közben találják ki” (277)