

**Medgyes Tamás**

**Felzínesség, ismétlés, intertextualitás:  
A kortárs amerikai próza olvasása**

**Ph.D. Disszertáció 2003**

**Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Program**

**Medgyes Tamás**

**Felzínesség, ismétlés, intertextualitás:  
A kortárs amerikai próza olvasása**

**Ph.D. Disszertáció**

**Témavezető: Dr. Fried István  
Dr. Odorics Ferenc  
Szegedi Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Program**

## Tartalomjegyzék

1. Definíciók.....	3
Metafikció, realizmus, minimalizmus.....	3
Posztmodern és hiperrealitás .....	5
Program .....	8
2. Történetek .....	10
A múlt és a jelen emlékei .....	10
Kultúraelméletek .....	12
Pontosságigény .....	14
3. Retorika .....	16
A jelentésadás lehetőségei .....	16
Generációk .....	19
Egy példa .....	20
Rekontextualizáció .....	25
Konszenzus .....	26
Kontextus .....	28
Szimuláció.....	29
Kronotoposzok és értelmezésük.....	32
4. Pop.....	36
Narráció .....	36
A kritika .....	37
A semmi.....	39
5. Intertextualitás .....	44
Diszkurzív praxisok.....	44
Ismétlés .....	47
6. Az ismétlés trópusai .....	50
Figurativitás .....	50
Realitás-effektus .....	54
Ismétlés és retorika.....	57
7. Eredmények .....	61

## Felszínesség, ismétlés, intertextualitás A kortárs amerikai próza olvasása<sup>1</sup>

*“Existing where there is nothing is the meaning of the phrase, ‘form is emptiness.’  
That all things are provided for by nothingness is the meaning of the phrase, ‘emptiness is form.’  
One should not think that these are two separate things.” – Ghost Dog*

### 1. Definíciók

*Metafikció, realizmus, minimalizmus*

Az észak-amerikai próza utóbbi évtizedeinek története nem ritkán a realizmus és a realitás-effektusokon alapuló narratívák visszatéréseként, sőt – a posztmodern önreferenciális, elméleti érdeklődésű (és gyakran elméleti ihletésű) metafikciója fölötti realista fordulat – győzelmeként jelenik meg az összefoglaló irodalomtörténeti munkákban (Ruland, 356-357, Hilfer, 11-12, 163); ez a folyamat azonban nem hirtelen váltás, és nem is kizárólag az ezredforduló jelensége. Az irodalmat történetként láttató narratívák szerint az 1920-as 30-as évek naturalista regényirodalma a negyvenes évektől szimbolikus modernista realizmusban folytatódik (Hassan, 1978: 24), amely a pszichológiailag, politikailag tönkrement alakok sorsát hol a társadalmi egyenlőtlenségek elleni lázadásba, hol nihilizmusba viszi, leggyakrabban determinista elvek alapján.

Ahogy azonban a szerzők érdeklődése a politikai szerepvállalás lehetőségei felől egyre inkább a személyes kapcsolatok mint megoldások felé fordul – jóllehet e kapcsolatok keresése a szövegek cselekménye szintjén nem egyszer nyilvánvaló sikertelenségre kárhozottat kísérlet, amely magányt eredményez –, a 40-es évek végének regényeiben a realista témaválasztás mellett a legfontosabb jelentésszint az interperszonális viszonyokat láttató szubtextuális szimbolika lesz, és ez az úgynevezett modernista realizmus az 1950-es 60-as évek domináns megszólalásmódjává válik (Hilfer, 1, 10-11). Bár ennek az átmenetnek, vagy még inkább paradigmaváltásnak a részletei kérdésesek, védhető elméleti álláspontnak tűnik az, amely szerint e realizmussal szemben mintegy ellenhatásként jelentkezik az irodalmi posztmodern első hulláma a hatvanas évek közepén.

Anélkül, hogy a metafikció elméletével vagy alkotásaival itt bővebben is foglalkozni kívánnék, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a korai kísérletek által önmagáról szóló fikcióként definiált szövegtípust a posztmodern irodalom legjellegzetesebb irányvonalának tekintem. Noha a posztmodern és a metafikció kapcsolata (hasonlóan a minimalizmus és a posztmodern vagy az új-realizmus és a minimalizmus egymáshoz való viszonyához) összetett kérdés, amelyet részletesen éppen azért nem vizsgálok, mert – bár a válasz munkám szempontjából sem közömbös – kifejtésére e dolgozat terjedelmi okok miatt nem vállalkozhat, a probléma egy aspektusát mégis szükségesnek tűnik már itt megvilágítani.

A 70-es évek elejére látszott, hogy a korábbi definíció több szempontból is felülvizsgálatot igényel, mivel egyrészt túl szűken határozza meg a vizsgálat tárgyát, másrészt nagyon keveset mond a tárgy jellegzetességeiről, bár a metafikció fogalmát kétség kívül fedi, azt érthetővé és használhatóvá teszi. A definíció hiányosságai a 70-es, 80-as években, ha nem is minden tekintetben, de legalábbis részben pótolhatónak bizonyultak. A teoretikusok – igaz, viták közepette – olyan elemeket adtak hozzá, mint a távolságtartás, az irónia, az öntudat, a diszkurzív határhelyzet és e határhelyzet dramatizálása, hogy csak néhányat említsek azon kísérletek közül, amelyek hol bizonyos problematikus szövegekre próbálták a fogalmat alkalmazni, hol igyekeztek a terminushoz társítani újszerű, más címkék alá nem rendezhető alkotásokat. Mindez a bizonytalanság az új jelenség meghatározásában, leírásában azonban csak jele volt egy mélyebb, komplexebb problémának, amely végigkíséri a metafikció fogalmának és elméletének történetét.

Az ezredfordulóról visszatekintve úgy tűnik, a metafikció irodalmának és a róla szóló kritikai beszédnek a legfőbb hozadéka, hogy újabb irányból mutatta meg: a szöveg és az értelmezés feladata a struktúra vizsgálata – úgy a vizsgálat tárgyáé, ahogy saját magáé. Így, bár a 70-es évek szociológiai, pszichológiai, filozófiai és technológiai eredményei együttesen gazdagítják a korabeli szerzők írói világát, és lehetőséget kínálnak új, kísérleti kifejezésmódokra (Hassan, 1978: 5-6), a kísérletezés elsősorban formai irányt vesz, és a jelentés

---

<sup>1</sup> A dolgozat elkészítésében nyújtott segítségükért (is) köszönettel tartozom tanárainak (elsősorban Dr. Fried Istvánnak, Dr. Odorics Ferencnek és a deKON csoport tagjainak), kollégáimnak, családomnak és barátaimnak.

keresésének központi eleme a szöveg struktúrájának felderítése lesz, mivel a szöveg jelentése a szimbolizáció eszközeinek felmutatásával, a megértésben, a (szöveg)működés folyamatában bontakozik ki. Meglepő módon talán mégis éppen ez a belátás óvja meg az avantgárd hagyományok, előzmények megújítására leginkább képes irányzatot és kifejezésmódot attól, hogy miután mint a regény halálát, megszűnését bejelentő kísérlet először megnyilatkozott, pusztán egy paranoid, szolipszista és nem túl termékeny irányzatként teljesebben ki olyan technikai eszköztárral, mint a tradicionális narratív formák, a nyelvi transzparenciába vetett hit elvetése és ebből következően a morális állásfoglalás imperatívuszának elutasítása, az intertextualitás, a nézőpontok váltakoztatása, az elidegenítés technikáinak tudatos igénylése.

Miközben ugyanis a metafikció írói és kritikusai, beszélői és értelmezői (és éppen az irányzat diszkurzív határhelyzet jellegéből adódóan ezek a funkciók összejátszanak, sőt a szövegek terében leggyakrabban együtt vannak jelen) azt tapasztalják, hogy a társadalom, a technika, a politika olyan terepei az életnek, amelyek adekvát megjelenítése nem lehet az irodalom feladata, (nem kis részben a posztstrukturalista irodalomelméletek és kritikai gyakorlat hatására) kiderül, hogy nagy a hasonlóság a fikció, a fikcionális jelentésalkotás és a társadalmi gyakorlatok, az ideológiák, a narratíva és a történelem, az emlékezés és az elbeszélés működése között. Ami tehát eredetileg egy gondolati folyamatból következő befelé irányuló érdeklődés és mozgás volt, az váratlanul, de logikusan a legkülönbözőbb jelenségek leírásában kaphatott szerepet, legalábbis így tűnhetett ez mások mellett Donald Barthelme, John Barth, William Gass, vagy még inkább a posztmodern irodalom második nemzedékének tagjai, köztük Raymond Federman, Ronald Sukenick és Gilbert Sorrentino számára.

A barokkos szövegalkotás, az allegorikus cselekmény, az olvasót elbizonytalanító narratív játékoság és kísérletezés, a mindent átjáró ironia és a (beszélő szubjektum stabilitásába vetett bizalmat az énoncé és az énonciation ellentétében közvetve is folyamatosan tudatosító) metanyelv azonban sok szempontból csak újabb problémákat termelt, és egyáltalában nem talált megnyugtató válaszokat olyan égető kérdésekre, mint a posztmodern “valóság(tapasztalat)” végletes *felszínességének* nyelvi jelölhetősége, a szubjektum dezintegrációjának textuális következményei vagy a technológia és a pop helye a posztindusztriális kapitalizmus kulturális környezetében – és a szövegben. Bár a posztmodern metafikciós prózairodalom és az ennek helyet, kontextust adó posztstrukturalista kritikai beszédmódok érvényes kérdésekkel rendelkeztek a dolgok felmutathatóságát illetően, az önreflexió retorikai alakzatai (öndekonstrukciós mozgásukban) megakadályozták ezek további kibontását (vö. Abádi Nagy, 2001: 134). A metafikció vagy tágabban a *literature of exhaustion* így néha impliciten, prozódijában és retorikájában, máskor szinte kiáltványyszerűen gyakran nemcsak a választ tagadta meg ezekre a kérdésekre, hanem a vizsgálatuktól is elzárkózott, és olyan, bizonyos szempontból szolipszista, pragmatikailag azonban totalizáló beszédmódot alkalmazott, amely szükségtelenné is tette a válaszadást.

Egyebek mellett ezek a később még részletesebb kifejtésre kerülő okok vezettek oda, hogy a posztmodern metafikciós irodalmával, kísérletező alkotásaival párhuzamosan a 70-es években egyre inkább teret nyerne azok a narratív szövegek, amelyeket a kritikai diszkurzus hol a posztmodern egyértelmű és gyakran tudatos meghaladásaként, hol pusztán annak egy újabb aspektusaként a legváltozatosabb nevekkel illet, de lényegében realista váltásként, a realizmus<sup>2</sup> valamiféle visszatéréseként üdvözöl vagy kárhoztat a kortárs észak-amerikai próza történetében (vö. pl. Ruland, 356, Abádi Nagy, 1994: 224, 271, 342). A posztmodern történetének ez a jelensége más kontextusokban is nyomot hagyott “a művészet minimalizmusra törekszik” mondja egyfelől Baudrillard (2002: 93), illetve “sokasodnak és szaporodnak a realitás lenyomatai, vagy ha úgy tetszik, a realizmus délibábjai” jegyzi meg másfelől Lyotard (2002: 15).

---

<sup>2</sup> Magától értetődő, hogy a realizmus kifejezés csak kellő óvatossággal használható. Az irodalomkritikában ez az óvatosság azonban általában vagy a témának szentelt tanulmány (kötet, könyvtárnyi irodalom stb.) vagy az előbbi mondat különböző formában történő megismérlésében nyilvánul meg. Tekintve, hogy disszertációm tárgya a “felszínesség” és az “ismérlés” értelmezésének lehetőségei, magam beérem a második megoldással jól tudva, hogy ingoványos talajon járok, amikor az új-realizmus, hiperrealizmus, realista stb. kifejezéseket használom. Abádi Nagy Zoltán is óvakodik a realizmus kifejezéssel illetni az új-realizmus legmarkánsabb irányzatának tetsző minimalista próza alkotásait: mint mondja, “(...) az új stílusban épphogy realista irányú váltást láthatunk, ha nem is realizmust” (Abádi Nagy, 1994: 224), igaz, máshol így fogalmaz: “a minimalizmusban kimondatlanul (legfeljebb írói nyilatkozatokban kimondva) megmarad a világgal kapcsolatos posztmodern káoszérzet, definiálhatatlanságérzet, de a realizmus – modernizmus felé visszakanyarodva a posztmodernnek abszurd világából a felismerhető valóságba teszi vissza a jellemet” (Ibid. 238-239), vagy megint máshol: “a posztmodernekhez képest a minimalisták a realizmus felé kanyarodnak vissza” (Ibid. 342). Az irodalmi módszer és az általánosabb értelemben vett valóságosság közti nem mindig reflektált különbség meglehet, hozzájárul a (különböző elötagokkal ellátott) realizmus fogalom definíciójának problémájához (vö. Levine, 234), annak feloldása azonban a valóság definícióját is megkövetelné – én erre nem vállalkozom, inkább következetesen a *jelölt valóság(tapasztalat)* értelemben használom ezt a szót.

A posztmodern és a realizmus(ok) kapcsolatának megítélésében véleményem szerint a leginkább érdekes momentum az, hogy szemben oly sok irodalmi korszakváltással, a realizmus ekképpen leírható “visszatérését” nem jelzi előre (nem magyarázza utólag), sem nem indokolja a megélt valóság olyan radikális változása (legalábbis az ezt megszólaltató és létrehozó történeti narratívák tanúsága szerint), amely az írókat, olvasókat új kifejezőmód, olvasási technika irányába indította volna (vö. Bradbury, 264). Ennek két oka van.

Az egyik az, hogy a posztmodern kondíció érthetővé tette, a valóság változása elméletileg egyáltalán nem más, mint maga az új olvasási mód és ennyiben a diszkurzus rendje. A másik, hogy az irodalmi új-realizmus időben nem különül el a posztmodern próza korszakától, hiszen miképp a realizmus retorikai alakzatai és általában a realista próza sohasem tűntek el teljesen a tárgyalt időszak narratív korpuszából, sőt, már korábban szinte egyeduralkodók lettek egyes társművészetekben, elsősorban a hollywoodi filmben (vö. Baudrillard, 1994: 45-46), úgy a posztmodern prózairodalom végéről sem beszélhetünk egyelőre. A két világlátás és technika szétválasztása egyebek mellett ezért is okoz figyelemre méltó elméleti problémát és komoly gyakorlati nehézséget.<sup>3</sup>

A *posztmodern* terminus az utóbbi évtizedekben egyszerre vált a jelen társadalmi, kulturális valóságának leírásán dolgozó diszkurzusok központi fogalmává, és alkotta több definíciós kísérlet tárgyát. Tekintettel azonban arra, hogy a terminus jelentése (meglehet, jellegéből fakadóan) korántsem rögzített, mint a témában megszólaló értekezések többsége, a jelen tanulmány is kénytelen bizonyos munkadefinícióval szolgálni. A posztmodern fogalmát (nem számolva a fogalom inflációjának eredményeként elterjedt feltűnően sok egyéb jelentést) két, egymással nagyjából ellentétesnek, de legalábbis egymástól határozottan különbözőnek és szétválaszthatónak tekintett értelemben szokás használni (Smyth, 10), és ez fontos következményekkel jár egyebek mellett azzal kapcsolatban is, ahogy a posztmodern és a modern, illetve a posztmodern és az új- vagy hiperrealizmus kapcsolata vizsgálat tárgya lehet. Megkülönböztethetjük a posztmodern egy olyan jelentését, amelybe korunk különösen összetett kulturális, társadalmi, politikai, gazdasági valósága, a világ jelenlegi állapota (a Lyotard-i értelemben vett posztmodern kondíció) tartozik. Másrészt beszélhetünk posztmodernről a különböző szövegek, műalkotások, épületek ugyancsak komplex stílári jellegzetességei értelmében. Az egyes elméletírók általában (más és más) ellentétpárokkal, felsorolásokkal jellemzik a posztmodern alkotás sajátosságait<sup>4</sup>; e katalógusok olyannyira szerteágazóak, és egymástól minőségileg is annyira különböző karakterisztikumokra figyelve jellemzik és írják le korunk kulturális manifesztumait, hogy a *posztmodern* szöveg, zene stb. címke gyakran egyszerűen a *kortárs* műalkotás szinonimájaként használatos a köznyelvben és nem ritkán a tudományos beszédben is (McHale, 1992b: 1), alkalmanként attól is függetlenül, hogy az adott szöveg, épület stb. mutatja-e a posztmodern (egyébként nyilvánvalóan kényszerűen tágran értelmezett) sajátosságait. Általában ilyen jellemzők az önreflexió, a fragmentáció, a metafikcionalitás, az intertextualitás, a heterogeneitás – Edmund Smyth listája; az anarchia, a hiány, a narratíva-ellenesség, az irónia, a kételkedés, az adott világkép dekonstrukciója, az ontológiai bizonytalanság

---

<sup>3</sup> “Barth megmutatta, hogy akkor ‘csinál’ realizmust, amikor csak kedve tartja. Frederick Barthelme, gyakran minimalista/realista, igazából átalakult experimentalista olyan rejtélyes képességgel, mellyel képes kísérletes, szürrealista hangulatokat, érzéseket kicsikarni az úgynevezett való élet banalitásaiból, felismerhető, valós helyszíneken. Jayne Ane Phillips, Mary Robinson, Lorrie Moore, Elizabeth Inness Brown, Max Apple, Russell Banks, T. Coraghese Boyle, Robley Wilson, Jr. és még sokan mások, akiket néha a legújabb hullámmal azonosítanak, írtak néhány első osztályú prózai szöveget, amelyekre úgy tűnik erősen hatott a posztmodern érzékenység; és Hemingway természetesen nem az egyetlen fontos előd, aki kifejlesztette és használta a minimalista esztétikát. A minimalizmus mindig is kedvelt módszere volt a posztmodern érzékenységnek, lásd Beckett vagy Donald Barthelme. Mostanában a minimalizmus, bár gyakran másképpen tűnik, ezek alapján mégsem állítható párba a realizmussal” (Bellamy, 17).

<sup>4</sup> Ahogy azt Brian McHale saját gondolatmenetével kapcsolatban is nyilvánvalóvá (Jameson és Hutcheon szövegeit recenzálva pedig kritika tárgyává) teszi, a posztmodernről való beszéd egyik legfőbb buktatója a nagy narratívák alkotásának tilalma (McHale, 1992a: 17-33). A másik itt felvetődő, és a posztmodern elméleti megalapozásával kapcsolatban gyakran emlegetett kérdés, amelyre azonban nem térek ki, hogy mennyiben számít a nagy narratívák kerülésének imperatívusza maga is nagy narratívának.

– Lethen listája (Ibid. 7-8); az eldöntetlenség és az immanencia – Ihab Hassan ugyancsak extenzív listájának két fő fogalma.<sup>5</sup>

Brian McHale a modernizmus és a posztmodernizmus poétikái közti átmenet elméleti keretein belül írja le a posztmodern próza jellegzetességeit, amelyek közül a legfontosabbnak a posztmodern ontologikus jellegét tartja, szemben a modern episztemológiai érdeklődésével. A “domináns” ilyen jellegű eltolódása az alapja a posztmodern meghatározó ontológiai bizonytalanságnak, amely alapvetően különbözik a modern központosított, hierarchikus jellegétől.<sup>6</sup>

A posztmodern fogalom inflációs folyamatának jellegzetes stádiuma, amikor a koncepció (irodalom)történeti periódusként is jelentést nyer, és a posztmodern ahistorikusságát megkérdőjelezendő, pontosan ez történik meg Gerald Graff, Charles Newman, John Gardner, Terry Eagleton, tágabb kontextusban, de a legkövetkezetesebb elméleti megalapozottsággal pedig Fredric Jameson munkáiban. Mindezek figyelembevételével értekezésemben a posztmodern fogalmának sajátos használatát javaslom, és munkahipotézisként alkalmazom is. Miközben csábítóan és gyakorlatilag is indokoltnak tűnhet a kétféle jelentés / használat megkülönböztetése, a magam részéről igyekezni fogok következetes maradni ahhoz az elméletileg szintén jogosnak tetsző állásponthoz, hogy a posztmodern terminus jelentéseinek előbb vázolt kettőssége a befogadás horizontjában képződik meg, és e horizont informálódásáért (mintegy tükrös struktúráként) mindig éppen ez a kontextus és ennek textuális manifesztumai a felelősek. A posztmodern diszkurzív fogalom, amely az olvasás értelmező dinamikájának terméke, és ez éppúgy igaz a terminus stílári konnotációira, mint Jameson poszt-indusztrializmusának társadalmi gyakorlataira.

Értelmezésemben a kortárs olvasási technikákkal, interpretációs stratégiákkal legjobban megszólítható (Klinkowitz némileg meglepő, és a szerző szerint is magyarázatra szoruló terminológiai neologizmusával élve – de nem kifejezetten ugyan azokra a szövegekre vonatkoztatva – *post-contemporary*<sup>7</sup>) alkotások, amelyeket e dolgozatban *új-realista* szövegeknek nevezek, meglehet a posztmodern meghaladó új eszközökkel, de azzal azonos kontextusban szólnak meg (vö. Abádi Nagy, 1994: 365; 2001: 129-130), hasonló kulturális közegben értelmeződnek, és ez az a kettősség, amely hatását egyaránt érezteti a legújabb amerikai próza kritikai és szélesebb olvasóközönség részéről történő befogadásának történetében. A posztmodern és *post-contemporary* olvasási technikák így nem kizárólag kánonjaikban különböznek a modernség értelmezői gyakorlataitól, hanem a hasonló esztétikai tapasztalat mentén szerveződő, de azt különböző stratégiákkal feldolgozó interpretációs struktúráikban is.

Feltételezhető, sőt valószínű, hogy van a jelenlegi társadalmi, kulturális alakulások között olyan, amely történelmi távlatból tekintve majd nyilvánvalónak mutatkozik, mélyrehatóan bizonyul, és természetesen sok narratíva fogja egymással polemizálva elbeszélni az ezredforduló kulturális kavalkádjának történeteit, evidenciaként állítva a ma még csak nem is sejthető irányokat, összefüggéseket. Mindez azonban nem mond ellent annak, hogy pillanatnyilag úgy látszik, az új-realista, minimalista, hiperrealista prózai szöveg és a kortárs olvasás a *posztmodern* valóságok elbeszélésén és megértésén dolgozik, a posztmodern szocio-kulturális kontextusaiban jön létre (Abádi Nagy, 2001: 129, 130), miközben persze megteremti saját lehetséges világait, diszkurzusát, paradigmáját mind az írásban, mind az olvasásban (és mint látni fogjuk, az adott irodalmi és kulturális kontextusban e két folyamat nem kizárólag elméletileg alkot szoros egységet). Ennyiben tehát nemcsak indokolt, hanem kifejezetten szükséges a posztindusztriális kapitalizmus *kulturális* kontextusában pozicionálni a posztmodern (ha nem is általában, de legalábbis a hatvanas évek második felétől szinte imperatívusznak ható metafikciós) *irodalmi* hagyományából kilépő vagy azt átalakító, realista

<sup>5</sup> Ihab Hassan teljes listája a következő ellentétpárokat vonultatja fel: romantika / szimbolizmus – patafizika / dadaizmus, forma (konjunktív, zárt) – antifforma (diszjunktív, nyitott), cél – játék, terv – véletlen, hierarchia – anarchia, felügyelet / Logos – kimerülés / csönd, művészeti tárgy / befejezett mű – folyamat / performancia – happening, távolság – részvétel, alkotás / totalizáció – lebontás / dekonstrukció, szintézis – antitézis, jelenlét – hiány, műfaj / határ – szöveg / intertext, szemantika – retorika, paradigma – szintagma, hypotaxis – parataxis, metafora – metonímia, szelekció – kombináció, eredet / mélység – rhizoma / felszín, interpretáció / olvasás – interpretáció ellenesség / félreolvasás, jelölt – jelölő, olvasható – írható, narratíva / Grande Histoire – anti-narratíva / Petite Histoire, szövegszervező kód / idiolektus, tünet – vágy, típus – mutáció, genitális / fallikus – polimorfikus / androgyn, paranoia – skizofrénia, eredet / ok – különbség-differance / nyom, Isten – Szentlélek, metafizika – irónia, meghatározottság – eldöntetlenség, transzcendencia – immanencia (Hassan, 1993: 146-156, 152).

<sup>6</sup> Edmund Smyth azonban totalizálónak nevezi Bryan McHale álláspontját, mivel az szerinte túlságosan leegyszerűsíti a fikció és a realitás közti kapcsolatot, és mintegy redukciós analízist nyújt akkor, amikor a fikció nyelve és a posztmodern episztemé közti kapcsolatot mimetikusán képzelel el, illetve a posztmodern ontológiai bizonytalanságát látja tükröződni a próza szövegstruktúrájának bizonyos jellegzetességeiben (Smyth, 11-13).

<sup>7</sup> Klinkowitz, Preface.

jellegzetességeket felmutató szövegeket, így például Jay McInerney, Bret Easton Ellis és Douglas Coupland, vagyis az "x generáció" prózáját.

Előre jelezve, hogy e téma munkám során még több helyen is előkerül, és fenntartva a posztmodernizmust az *értelmezés* kondíciójaként definiáló álláspontomat, fontos rámutatni, hogy akárcsak a posztmodernnek általában, a posztmodern prózairodalomnak is számos, témám szempontjából megkerülhetetlen, ha a gyakorlatban nem is mindig (és egyaránt jól) használható definíciója született az elmúlt évek kritikai, irodalomtörténeti diszkurzusaiban. A jelen kulturális kontextusának irodalomtörténeti és –kritikai terminusokkal való leírásához persze elengedhetetlen a *posztmodern irodalom* fogalmának körüljárása annál is inkább, mivel kutatásom egyik célja a *realizmus*, a *valóság-effektus* fogalmainak értelmezése, játékba hozása a legújabb (posztmodern) amerikai próza horizontjában. Az adott vizsgálat keretein belül hitelesen és kimerítően kívánom leírni a releváns irodalomtörténeti és retorikai fogalmak rendszerében a vizsgálat tárgyát képező kortárs amerikai szövegek stilisztikai jellegzetességeit, központi jelhasználati stratégiáit. Ennek célja, hogy bemutathassam, az itt vizsgált szövegek olvasásának tapasztalatára a megértés alakzatainak metonimikus strukturáltsága jellemző, aminek alapja az általam ismétlésként definiált intertextualitás (vö. Frow, 45) központi szerepe e szövegek szerkezetében és megértésében.

Az elemzés tárgyai a kritikai diszkurzus által változatos fogalmakkal illetett, de általában újrealistának tekinthető, e tanulmányban később kifejtendő retorikai megfontolások alapján legtöbbször hiperrealista<sup>8</sup> eszköztárral rendelkező posztmodern prózai alkotások, az "x generáció" szövegei, amelyek között több minimalista mű is van. Ezeknek a szövegeknek az együttes, esetenként komparatív vizsgálatát két okból érzem indokoltnak és szükségesnek. Egyrészt, mivel ismereteim szerint az amerikai próza történetében ezek az első olyan szövegek, amelyek (bár retorikai eszköztáruk realizmusa csak annyira újszerű, amennyire hagyományos) tudatosan és nem az elidegenedés láttatásának vagy az irónia céljával (bár nem egyszer önironikusan) a jelhasználat biztos referenciáját, a megértés illetve az értelmezés zálogát a populáris kultúra és a technológia termékeiben, a médiumok által közvetített jel-értékekben, adják meg.<sup>9</sup> A kritikai diszkurzusokban gyakran ellentmondásosan értékelt, de értelmezésben a tárgyalat korpusz központi retorikai sajátosságának mutatózó *felszínesség*, továbbá az ezzel szorosan összefüggő, a minimalista próza meghatározó jegyei között is számon tartott kényszeres figyelem a részletek iránt és a mellékes információk halmozása így a pontosság tudatosan választott biztosítéka lesz. Mint azt látni fogjuk, ennek a szövegek olvasásában megkerülhetetlen, struktúraalkotó szerepe van, és ez a jelenség szorosan összefügg a "realista megújulás" szövegeinek metonimikusságával. Másrészt ezek a novellák és regények jelenleg meglehetősen jól behatárolható olvasói és értelmezői közönséggel rendelkeznek, amelyek elkülönítésére hasonló jellegzetességeik szolgáltatnak alapot. Közülük a legfontosabb egyfajta konzum-identitás és generációs meghatározottság, ami azonban csak közvetett tényezőként jelentkezik az azonos kulturális háttértudáson, és az ezt konstituáló nyelvhasználaton keresztül.

Mint azt értelmezéssel megpróbálom kimutatni, idézetekkel, példákkal alátámasztani és a vizsgálat keretein belül következetesen bizonyítani, a kulturális háttértudás megléte és játékba hozása ezen szövegek olvasásakor nem csupán a világszerű interpretációnak vagy a források felkutatásában érdekelt enciklopédikus olvasatnak kritériuma. Noha az elemzésre kerülő szövegek említett technikája látszólag a referenciális olvasási stratégiáknak kedvez, ez a kéznél levő és a jelentés megragadásában hatékonynak mutatózó interpretációs technika nem tud számot adni a szövegek olvasásának meghatározó esztétikai tapasztalatairól, és ha az erre alapozó kritika megérzései megszólalása kontextusában helytállóak is, argumentációja gyakran ellentmondásos, következtelen. A téma legújabb (de az idevágó értekezések nagy száma miatt kényszerűen szelektált) szakirodalmát felhasználva rámutatok, hogy e prózai alkotások szövegszerű értelmezésének kontextusát alkotó ismeretanyag legnagyobb részben és a legtöbb esetben a médiumok által közvetített kultúrát, illetve annak szövegszerűen strukturált termékeit jelenti (Baudrillard, 1994: 80), mivel ez az a publikus szféra, diszkurzív tér, amelyen belül az egymástól igen jelentősen eltérő szubkulturák<sup>10</sup> mint egymással legtöbbször inkompatibilis diszkurzusok a nyelv történetében hangot kapnak és részt

<sup>8</sup> A *hiperrealizmus* fogalma gyakran merül fel a minimalista szövegek vizsgálata kapcsán. Vö. pl. Abádi Nagy, 1994: 223.

<sup>9</sup> "Előtérbe kerülnek ezekben a novellákban és regényekben az amerikai popkultúra, tömeg-kultúra, konzumerizmus napjainkra jellemző termékei – a rockzene, a televízió, az üzletközpont, a pepsi cola és a többi –, meg az a társadalmi réteg, amelyeknek életét uraló tárgyakként, tényekként, foglalatosságokként állítja előtérbe őket, nem pedig (vagy csak nagyon ritkán) szatirikus, kinevető szándékkal" (Abádi Nagy, 1994: 27).

<sup>10</sup> A *szubkultúra* fogalmát Albert Kohen vezette be a szociológiába, és olyan struktúráként definiálta, amely mellett, hogy része a kultúra egészének (amely természetesen maga is lehet szubkultúra egy másik viszonyítási rendszerben), saját értékrendszerrel, normákkal, viselkedési szabályokkal, életvitellel, stílussal jelent. Az egyes szubkulturák szocio-



vesznek. Ennek belátásához és értelmezéséhez a kultúraelméletek fogalomtárát és diszkurzusát hívom segítségül; e kontextus felidézésével céлом a hiperrealista retorikával dolgozó új-realista posztmodern szövegek olvasásának és értelmezésének olyan nyelvet kölcsönözni, mely képes a posztindusztriális kapitalizmus kulturális kontextusában leginkább figyelemreméltó jelentésszintek, érdekes strukturális meghatározottságok és az ezeket közvetítő retorikai formációk felmutatására úgy, hogy közben párbeszédképes maradjon a tételezett olvasó valóságtapasztalatának retorikájával.

### Program

Tanulmányom fő kérdése, hogy melyek az "x generáció" elemzett szövegeinek fő retorikai jellemzői, intertextualitásának<sup>11</sup> formai jellegzetességei, mi az ilyen kapcsolatok szerepe a szövegek jelölőmozgásában, és melyek azok a szabályok, amelyek az ilyen utalások dekódolását lehetővé teszik az interpretációs folyamatokban. Ennek minél pontosabb megértéséhez az alább felsorolt szövegek közül néhányat részletesebben is elemzek. Nem állítom azonban, hogy a vizsgálat tárgyát alkotó új-realista szövegek azonosak lennének a kortárs (posztmodern vagy azt meghaladó) amerikai próza reprezentatív alkotásaival (így, bár közülük többen minimalistának tekintenek, dolgozatomban tárgya nem az amerikai minimalizmus bemutatása), és azt sem kívánom kimutatni, hogy az intertextualitásként és bizonyos később kifejtendő elméleti megfontolások alapján ismétlésként és nem referenciális utalásként meghatározott hiperrealista retorika alapvető elemei, szerkezeti sajátosságai kizárólag az ezredforduló idézett szövegeit jellemeznék. Ezt annál is inkább fontosnak tűnik előrebocsátani, mivel e retorikai jellegzetességeket értelmezésemben az olvasás produktumainak tekintem, és nem kötöm a szöveg stílusához, világlátásához, még akkor sem, ha (bizonyos szempontból talán következtelenül) hiperrealista technikáról, máskor tágabb értelemben új-realista posztmodern prózáról beszélek. A különbséget talán valahol a retorika és a látásmód határán lehetne lokalizálni, ha volna határvonal vagy különbség e kettő között. A jelen dolgozatban egy rész kérdéssel kívánok behatóan foglalkozni, így a példaanyag sem fogja át szükségszerűen az utóbbi évek amerikai regényirodalmának horizontját, és nem is törekszem a domináns kritikai diszkurzusokban általában kanonikusnak tekintett szövegek katalógizálására. Jóllehet bizonyos művek jelentősége a szinkron értelmezői horizontokban vitathatatlan, kanonizációjuk megkezdődött, az elmúlt pár évtized prózája olyan összetett képet mutat, hogy jelenleg aligha látható, melyek lesznek a posztmodernt meghaladni kívánó irányzatok közül a legéletképesebbek, legproduktívabbak, szövegeik közül a legérdekesebbek.

A vizsgálat tárgyául választott művek a realizmus eszköztárának bizonyos elemeit jellegzetes és történetileg is karakterisztikus cél érdekében, a gyorsaság, a pontosság és a textuális ökonómia egymás ellen ható igényeinek kielégítésének céljából alkalmazó új-realista posztmodern próza, különösen is az "x generáció" két szerzőjének<sup>12</sup> szövegei. Elsősorban Douglas Coupland *Generation X* című 1991-ben megjelent regénye, Bret Easton Ellisnek a *Less Than Zero*, a *The Rules of Attraction* és a *The Informers* című kötetekben kiadott novellái, a *Glamorama* című 1998-ban publikált regénye és kisebb mértékben Jay McInerney illetve néhány más szerző szintén a 80-as, 90-es évekből származó munkái.<sup>13</sup> A tanulmány érvelését, a gon-

---

ökonómiailag egymáshoz közel álló csoportok tagjait foglalják magukba, és nem szigetelődnek el feltétlenül az uralkodó kultúrától, de kisebb-nagyobb mértékben behatároltak. Nem törekszenek az elszigetelődésre, de megelőlegezik a különbözőséget, és lehetővé teszik annak megmutatkozását. Így aztán a szubkultúrák nem feltétlenül helyezkednek szembe a domináns és legitim anyakultúrával, csupán a szubkultúra tagjai számára különösen nagy jelentőséggel bíró értékeket hangsúlyozzák, melyek elvi szinten társadalmilag általában elfogadottak vagy legalább megtűrtek, gyakorlatilag azonban az anyakultúrában megvalósításuk nem lehetséges vagy kívánatos. A szubkultúrák társadalmi szerepek szerint formálódnak és a társadalmi egyenlőtlenségek következtében jönnek létre, mivel egyetlen társadalom sem képes (vagy kívánja) megteremteni ugyanazokat az életkörülményeket minden egyes tagja számára. (Koković, 26-29). Disszertációmban a szubkultúra fogalmát ezek figyelembe vételével Michael Green definíciója alapján használom (Payne, 523-524), bár a fogalom alkalmazásának komoly nehézségei is vannak (vö. Gottdiener, 192).

<sup>11</sup> Az *intertextualitás* fogalmának definíciója a disszertációnak témája és célkitűzése szerint alapvető feladata. Ennek ellenére és éppen ezért a részletes definícióra nem itt, a bevezető részben vállalkozom, hanem ez önálló fejezet tárgya lesz. Annyit mégis szükséges megjegyezni, hogy a fogalom értelmezése, illetve a dolgozatban történő használatának munkadefiníciója Riffaterre meghatározásán alapul, amely szerint "az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli" (Riffaterre, 67).

<sup>12</sup> Ez a terminus általában Douglas Coupland és Bret Easton Ellisre utal. Coupland esetében ez magától értetődik, Ellisre vonatkoztatva lásd például: Plunket, 1.

<sup>13</sup> A tanulmány főszövegében az eredeti művekre és azoknak a bibliográfiában feltüntetett kiadásaira utalok a *cím* és az oldalszám megjelölésével. A függelékben, "Az idézetek magyar fordításai" fejezetben közlöm a magyar kiadások

dolatmenet kifejtését azonban elsősorban az "x generáció" irodalmára építem és a *Generation X* illetve a *Glamorama* részletesebb, néhol összehasonlító elemzésére, retorikai eszköztárának leírására alapozom úgy, hogy közben többször utalok az előbb felsorolt szövegek megfelelő helyeire, ha ez az interpretációs folyamatot informálni tudja. Ez a technika sok alkotást és szerzőt talán indokolatlanul szorít háttérbe, egyrészt azonban módszertanilag biztosítja számomra a vizsgálat tárgyát képező probléma részletes és reményeim szerint árnyalt képének a megrajzolását; egy olyan képét, amellyel az átfogó, összefoglaló jellegű munkák, monografikus igényű értekezések természetüknél fogva nem rendelkezhetnek. Másrészt lehetőséget ad arra, hogy tágabb kontextusban értelmezhessem a szövegeket, megnyitva a "brat pack regényirodalom", a minimalizmus, a "Lifestyle Fiction" és az *életmód-realizmus* amúgy nem különösebben szigorúan vagy teoretikusan megalapozottan kijelölt határait más új-realistának tekinthető kortárs prózafajták felé – illetve általában is érvényes megállapításokat tehessek a 80-as, 90-es évek egy jelentős, generációs alapon szerveződő írói csoportjának szövegeiről.

A dolgozat azonban nem csupán azt kívánja bemutatni és a maga elméleti illetve logikai keretein belül következetesen bizonyítani, hogy a prózai alkotások referenciálisnak tekintett utalásai, reáliái intertextuális kapcsolatokként is értelmezhetőek, hiszen ez a tétel az intertextualitás kristevai fogalmából és a transztextualitás elméletének genette-i részletezéséből lényegében levezethető, és ha mégis indoklásra szorul, az nem az állítás hitelét gyengíti, csupán jelzi e kérdéskör fogalmi komplexitását. Éppen ezért, amellet, hogy a dolgozat különböző helyein más és más szempontból is jelentős teret szánok az alaptézis kifejtésének és indoklásának, különböző szempontú megfogalmazásának, megismétlésének és ennyiben újraértelmezésének, a kutatás fő célja felvetni egy olyan narratológiai vizsgálat lehetőségét, amely következetesen magáévá teszi az intertextuális kapcsolatok ilyen definícióját, és a tárgyat ezen elméleti kereten belülről kívánja értelmezni. Ennek érdekében fordítok nagyobb figyelmet Coupland említett regénye, Ellis *Glamoramaja* és a *The Informers* egy reprezentatív részének elemzésére; célom nem elsősorban az elmélet illusztrálása szépirodalmi szövegekkel, hanem egy interpretációs lehetőség elméleti alapjainak kidolgozása és gyakorlati hasznának szemléltetése. Az elméleti háttér, módszer ilyen kijelölése persze önkényesnek tűnhet, hiszen lényegében a vizsgálat tárgyának narratológiai sajátosságai alapján definiálja saját magát és céljait. Tekintve pedig, hogy a tárgy sajátosságainak megállapítása maga is ideológiailag befolyásolt, nyelvi-leg meghatározott gondolati folyamat eredménye, mely tropológiai struktúrákat követ, elkerülhetetlennek látszik a logikai körbeforgás. Másfelől azonban a vizsgálat tárgyának értelmezése, a jellegzetességek megmutatkozásának engedése anélkül, hogy az olvasat a "tárgyasító-kivetítő" gondolkodás szubjektiviztikus stratégiáit követné, csak úgy lehetséges, ha "belül" maradunk azon a horizonton, amelyet az értelmezendő narratív szövegek olvasása kijelöl vagy megenged. Egy ilyen vizsgálat előreláthatólag koherensen, saját logikáján belül következetesen, a megszólalását lehetővé tevő kontextust belülről vizsgálva, azzal párbeszédre lépve tud érvényes megállapításokat tenni az értelmezett szövegek narratológiájáról, az olvasás intertextuális jelentésképzési folyamatainak működéséről.

Elsődleges célom, hogy felmutassam és megvizsgáljam egy ilyen interpretációs gyakorlat elméleti alapkérdéseit, gyakorlati nehézségeit és lehetőségeit, illetve, hogy a kortárs amerikai próza néhány, a felvetett kérdés szempontjából legérdekesebbnek mutató szövegének értelmezésekor mintegy kísérletként alkalmazzam ezt a módszert. Az ilyen típusú vizsgálat lehetősége, igénye egyébként lényegében következik a korunk domináns akadémiai diszkurzusait megalapozó elméletekből, és bizonyos esetekben kísérlet is történt következetes kivitelezésére. E kutatás újdonságát azonban abban látom, hogy az az intertextualitás és a jelentésadás fogalmi kontextusának kiterjesztésével reményeim szerint elméleti megalapozottsággal tárja fel az ezredforduló prózairodalmának néhány olyan (az olvasás, az interpretáció folyamatának szempontjából központi) aspektusát, amelyet a posztstrukturalista értelmezési hagyomány bár eddig is észlelt, magyarázatával és értelmezésével adós maradt; azaz a szubkultúrák, a technológia, tágabb értelemben a posztmodern kulturális térkép és az ennek kontextusában megszólaló szövegek kapcsolódásának dinamikáját.

---

megfelelő helyeit. Itt jegyzem meg azt is, hogy a szövegben hivatkozott Internetes helyek címe a bibliográfiában megtalálható, a zárójeles hivatkozásokban – bevett gyakorlat vagy jobb ötlet híján – a szerző nevét és az idézett szövegrész tartalmazó *bekezdés* számát adom meg.

## 2. Történetek

### *A múlt és a jelen emlékei*

Douglas Coupland kritikailag és pénzügyileg is nagyon sikeres regénye, a *Generation X* első kiadásának borítóján a cím után egy alcím is található: "Tales For An Accelerated Culture"<sup>14</sup>. Ez a Federal Communications Commission cenzúra-peccétjét utánozó felirat tulajdonképpen figyelmeztetés: az Egyesült Államokban a 80-as évek végén vezették be azt a gyakorlatot, hogy a durva szövegeket tartalmazó zenedarabok kazetta- és lemezborítóira figyelmeztető matricát helyeznek: *Parental Advisory: Explicit Lyrics*<sup>15</sup> felirattal (FCC Initiatives). A regény borítóján szereplő alcím ennek a matricának a formáját utánozza, felidézve ezzel a bizonyos zenei kifejezőmódok és az általuk képviselt szubkultúrák elleni intézményi fellépés problémakörét, ugyanakkor valóban figyelmeztetve: a regényben tanulságos történetek, mesék vannak, olyan hagyományos narratív struktúrák, amelyek jellemzője a linearitás, a folyamatosság, a megismételhetőség, a lezárt szerkezet. Mind olyan sajátosságok, amelyek alapvetően idegenek a regényszereplők, illetve a felirat formájának és szövegének intertextuális tartalma illetve a regény címe által felidézett és megcélzott olvasóréteg, az "x generáció" "kultúrálódásának" fő forrásaitól, a videoklipptől, a képregénytől, a videójátéktól, az életmódmagazintól és a reklámtól. Az *an accelerated culture*<sup>16</sup> önmagában is feszültséget hordozó szerkezet, a régítől elmozduló, gyorsan változó világképre, viselkedésformákra utal, és felveti a kérdést, vajon mennyiben nevezhető kultúrának, alkotásnak a gyorsaság és a változás kultusza.<sup>14</sup> Fontosnak tűnik az is, hogy az *accelerated culture* jelzős szerkezet előtt határozatlan névelő áll; eszerint nem egy (ilyen) kultúra létezik, hanem több is él egymás mellett, amelyek közül ez a szöveg esetleg nem is csak egyet jelöl ki, mint valamilyen "ideális", a szöveggel párbeszédre lépni leginkább képes olvasóközönséget. Az első és a hátsó borítón ezen kívül különböző folyóiratok kritikáiból található a regényt méltató idézetek, ezek azonban nemcsak a hagyományosan nagyra tartott irodalmi lapok hasábjairól valók, hanem olyan populáris periodikumok kritikusaik véleménye is helyet kapott köztük, mint a *Cosmopolitan*, a *Rolling Stone*, vagy, a *Glamorama* brit kiadásának esetében, a *Vogue* és az *Elle*. A szerző és a kiadó ezzel a választással is pozicionálja a kötetet, és közvetve kijelöli azokat a kontextusokat és horizontokat, amelyekből a regény szerinte megszólítható, illetve a három, női olvasók által kedvelt divatmagazin pozitív véleményének felvonultatásával kifejezetten új olvasatát is adja a szerző nem éppen makulátlan nevének.

A *Generation X* szerkezete keretes: a regény egy apokaliptikus jelenettel indul, amely leírja, ahogy Andy napfogyatkozást néz Kanadában; a szöveg vége pedig Andy látomását mondja el, amelynek legfontosabb eleme a mindent uraló fény. A nap így a regény egyik központi motívumává válik, amelynek több szinten is struktúraszervező szerepe van, ugyanakkor, bár ez a regény központi metaforája, a szöveg metaforikus értelmezésének nem képezi alapját, részben, mivel a fény jelölői olyan metonimikus sorba rendeződnek, amelyben a jelhelyettesítések során a gyertyák, a nap, az atomrobbanás és a villámlás is elfoglalhatja a struktúra középpontját. Az, hogy metaforikusan egy ilyen szövegen kívüli entitás, illetve az azt helyettesítő metonimikus sor képezi a szöveg centrumát, nem elhanyagolható következményekkel jár a jelölés struktúrájára nézve. A nap szimbolikája a regényben oda-vissza működik, mint centrális jelölő, szervezi a szöveg-játékot, de része is annak: így válik a nap nem csak az élet forrásává, hanem elpusztítójává is, ahogy arra a *The sun is your enemy*<sup>17</sup> cím is utal. A nap megsemmisítése fontos kérdés lesz a három főszereplő számára, hiszen úgy tetszik, a földön az ember mindent el tud már pusztítani, tehát új célpont után kell néznie. Ennek a képnak az ellentéte Andy karácsonyi meglepetése szüleinek, amikor sok száz gyertyát gyűjt meg a lakásban, ezzel saját fényforrást teremt, helyettesíti a napot. E történetek afféle fabulák, amelyeknek metaforikus jelentése is megteremtődik, ez azonban a szövegstruktúra szempontjából lokális érvényű. Allegorikus jelentésük nem alkotja a szöveg metaszintjét, pusztán a múlt idejű tapasztalat felidézéseként jelennek meg a regényben. Az elbeszélést az emlékezés logikájára épülő, azt követő narratív stratégiák szervezik: az új-realista próza e darabjában, és az e dolgozatban tárgyalásra kerülő legtöbb szöveg esetében azonban a múlt felidézhetősége, a világ történéseinek nyelvi megformálása és kommunikációja általában nem jelentkezik problémaként sem a narrációban, sem az egyes szereplők megnyilatkozásaiban (vö. Stemler, 4) – ez a problémátlan viszonyulás mégsem jelent naivitást. Az események elmondását nem gátolják olyan tudatos, még kevésbé a szöveg metaszintjén explikált narratív magatartásformák, retorikai ele-

<sup>14</sup> L. D. Meagher, a CNN Headline News vezető szerkesztője ezzel a választ is sugalló kérdéssel kezdi a *Glamorama*xól írt kritikáját: "Lehetséges, hogy az újdonság, az éppen most és az aktualitás hajszolása legyőzzön, vagy akár tönkre is tegyen egy embert?" (Meagher, 1)

mek, amelyek elméletileg letiltanák a múlt történéseinek előhívását, vagy gyakorlatilag gátolnák a világ dolgainak nyelvi elérhetőségét. Értelmezésében ez a különbség paradigmaticusnak tekinthető, és definitív értékű a posztmodern irodalom és olvasás fő irányvonalainak feltérképezésében. A *Generation X*-ben sem a narrátornak, sem a másik két főszereplőnek, sem az itt elemzésre kerülő többi szöveg beszélő szubjektumainak történetmondásában nem jelentkezik olyan technika, mely úgy problematizálná az emlékezés módját, módszerét vagy a világ dolgainak elérhetőségét, illetve annak eszközeit, hogy metaperspektívából szemlélné az elbeszélői nyelv működ(tet)ését. A megszólalás módja és lehetősége bár gyakran tematizálódik a szövegben – így például Jay McInerney *Bright Lights, Big City* című regényében a cselekmény fontos eleme, hogy a főhős egy napilap tényhitelesítő osztályának munkatársaként dolgozik, míg hibái következtében el nem veszíti állását (“nem tudott szembenézni a tényekkel”) –, mégsem válik a történet megértésének tétjévé, a jelentés keresésének abszolút végpontjává, sokkal gyakrabban az ironia forrásává. Ennek a kettősségnek jellegzetes példája a *Glamorama* fontos motívuma, a főhős rövid és hosszú távú memóriáját és az élet szinte minden aspektusát érintő emlékezetkiesése, mely a cselekmény előrehaladásával fokozatosan a szöveg egyik szervezőlévé lép elő, értelmezése ugyanakkor belül marad a szövegstruktúrán, és sokkal inkább egyszerűen vicces, mintsem elméletileg problematikus, bár következményekkel jár, és így komolyságához (mint látni fogjuk) nem fér kétség.

“Do you know who I am now?” she asks.

“Oh baby, I’m really...” Stumped, I admit, “You know, they say Klonopin causes short-term memory loss, so -”

“Why don’t we start with this: I’m Chloe’s friend.” [...]

“So you remember *me* from Camden?” I ask.

“Oh yeah,” she says half-scornfully. “I remember you.”

“Well, did you act this way at college, or am I acting different?”

She stops moving and turns to face me. “You really don’t remember who I am, do you, Victor?”

“Yes I do. You’re Lauren Hynde.” I pause. “But y’know, I was away a lot and Klonopin causes long-term memory loss.”

“I thought it caused short-term memory loss.”

“See – I already can’t remember.”

“Oh god, forget it.”<sup>v</sup> (*Glamorama* 84)

Az emlékezetkiesés, az emlékezés módja, lehetőségei a múlt felidézhetősége szemben a 60-as, 70-es évek posztmodern prózájában (és ennek a helyenként akár izgalmasnak is nevezhető utánérzéseivel a 90-es évek hollywoodi filmjében) már-már paradigmaticusnak számító problémának ugyancsak paradigmaticus megoldásával, nem jelentkezik a szöveg metasztíjén, mivel a narráció nem hoz létre, vagy legalábbis nem tart fenn következetesen ilyen szintet. Ennek oka, hogy a metaperspektíva megképződésének feltétele a beszélő szubjektum önazonosságába vetett hit, amelyet ugyan a metafikció általában látványosan és az énoncé szintjén következetesen tagad, a reflexió lehetősége elméletileg nem lehet adott az én számára akkor, ha nem feltételezzük, hogy a nyelv legalábbis e folyamatban mint eszköz áll rendelkezésére. Miközben az idézett részben még csak a humor forrása, Victor emlékezetkiesése a következőkben minden szempontból befolyásolja a cselekményt. Az a tény, hogy a megszólalás elméleti lehetőségének kérdése nem explikált, két dologra enged következtetni, melyek azonban kölcsönösen kizárják egymást. Az egyik, hogy a szöveg beszélőjének, illetve magának a szövegnek töretlen a bizalma a fikción és a nyelven kívüli valóság objektív létében és elsődlegességében, a nyelv eszközszerű működésében, illetve ebből következően a szimuláció másodlagosságában. A másik lehetséges következtetés az, hogy a szöveg világteremtő képességét olyan átfogónak hiszi, hogy a már mindig szövegszerűen strukturált múlt és “szövegen kívüli valóság” felidézése nem más, mint rekonfiguráció, melynek módszere textuális stratégiákat követ. Hogy az említett szövegekre (és hogy a realista korpusznak *tudatosan* csak a legújabb alkotásaira) ez a második eset a jellemző, ezt is próbálom e vizsgálat során bizonyítani.

A múlt felidézése, a valóság jelölése azért problémátlan a hiperrealista retorikájú posztmodern szöveg terében, mert a szimbolizáció és a jelölés aktusainak, folyamatainak működtetése elsődleges a cselekvésben (és a beszédben), így a rekonstrukció mindig és elsősorban konstrukció – ahogy azt a metafikció is vallja – ennek a jelenségnek azonban más esztétikai következményei is vannak. Ennek materiális bizonyí-

téka a posztmodern új-realista prózában az egyes jelenetek és a cselekmény lassúsága.<sup>15</sup> Nyelvi szinten ez úgy jelenik meg, hogy a szöveg mindig igyekszik nagyon pontos lenni, a nyelv lehetőségeit a végsőkéig kihasználja, különösen, ami a jelölők lekötését illeti, mivel a jelentés biztosítéka nem származhat a történet koherenciájából. A valódi probléma tehát nem a múlt megragadásában, a dolog elérésében rejlik, ez a kérdés a szöveg horizontjában csak technikai érdekességként szerepel. Ezt mindig *megelőzi* egy másik, a metafikció horizontjában másodlagos, itt azonban kikerülhetetlen probléma, a részletekbe menően rekonstruált nyelvi tapasztalat gyors, akkurátus közölhetőségének jellemzően pragmatikus kérdése, mely a regény szövegének fontosabb aspektusait tárja fel. Miközben ugyanis a *Less Than Zero* vagy a *Bright Lights, Big City* jól behatárolható olvasói csoportok és értelmezői közösségek már-már kultikus szövege, ezek az alkotások értelmezésem szerint nem azzal válnak generációs vagy szubkulturális regénnyé, hogy általánosítanak bizonyos jellemzőnek tartott cselekményelemeket, hanem azáltal, hogy a nyelvi tapasztalat társadalmi (generációs, kulturális) kötöttségére építenek.<sup>16</sup> Ez persze *végeeredményben* minden generációsan vagy szubkulturálisán kötött műről megállapítható, itt azonban a nyelvi megjelenítés "hitelessége" nem hozadéka, hanem kiindulópontja e meghatározottságnak. Ezért van az, hogy a párbeszédes, történetmondásos részek a *Generation X* háromnegyedét alkotják szemben a valódi történésekkel, melyek között alig van igazán érdekes, generációsan karakterisztikus pedig véleményem szerint egy sincs, és ez nagyjából igaz a *The Informers*, az *American Psycho* és a minimalista próza alkotásainak túlnyomó része esetében. Így általánosítani sem lehet ezeket a tapasztalatokat különművéségük miatt; ezzel szemben egészen feltűnő e prózairodalom retorikai koherenciája, ami értelmezésemben a szövegek generációs, szubkulturális tapasztalatával egyenértékű. Ez a tapasztalat néha a gyorsaság és a változás, máskor éppen a hagyomány fogalmihoz köthető, ezek retorikai manifesztációi képezik dolgozatom példaanyagát. Itt azonban újra fölmerül a *Generation X* alcímével kapcsolatban már említett kérdés, hogy vajon tekinthető-e az adott szubkultúra, az "x generáció" fő karakterisztikumának a sebesség és a civilizációs hagyományok változtatása. Értelmezésemben a gyorsaság és a változás ideája éppen azért csak szubkulturálisán válhat a viselkedést, az életvitelt, a stílust meghatározó elvvé, mivel miközben az ezen alapuló alternatív életstílusok kreatív potenciálja igen nagy, alternatívákat nem tudnak / kívánnak az élet egészére nézve biztosítani; a domináns kultúrának részben ezért is az az érdeke, hogy csak a tradíció részévé vált és ennyiben kanalizált, a szociokultúrába beépült elemeket legitimálja. Ezek a szegmensek a stílus és a stilizáció fogalmihoz köthetőek.

### *Kultúraelméletek*

Manapság nemcsak arra vagyunk képesek, hogy egymástól különböző világokban éljünk (ez a lehetséges világok elméletének is alaptétele), hanem arra is, hogy egyidejűleg legyünk jelen sok világban és egymástól különböző kultúrákban (McLuhan, 45; Sarup, 98). Ez a szimultaneitás a legtisztábban a szövegek és a különböző médiumok által közvetített és létrehozott világokban való részvételben valósul meg, és a hangsúly az egyidejűsége esik, amelynek alapja a térbeli különbségek jelentőségének csökkenése. A gondolati és az audio-vizuális kultúra illetve technológia szétválasztása vagy inkább szembeállításuk lehetővé teszi McLuhan számára, hogy egyszerre állapíthasson meg térbeli, időbeli és kultúraközi határokat, amelyek értelmezési mezők határai is egyben (McLuhan, 281). McLuhan ezeket a határokat jellegzetes történelmi mérföldköveknél, médiumoknál húzza meg, és ebből fakad, hogy mégoly differenciált elmélete is további kritikák tárgya lehet. Fontos fogalmát, a világfalut (Ibid. 45) például Miller úgy kommentálja, hogy a tömegkommunikáció bizonyos vonásai éppenséggel aláássák a befogadó azon érzését, hogy a világ egyetlen nagy, uniformizált közösség lenne: az elidegenítő hatás egyik legfontosabb alapeleme pontosan az uniformitás látszata, így egy médium sem képes arra, hogy létrehozza a világméretű falunak megfelelő világméretű tudatot (Halász, 358-359). McLuhan néhol talán apokaliptikus eszmerendszere fontos belátásokat hordoz

<sup>15</sup> M. Nagy Miklós így jellemzi a *Glamorama* struktúráját: "Az elbeszélés (...) látszólag a realitás síkján mozog, s a szövegére legfőképpen az jellemző, hogy miközben halad-vánszorog az egyelőre nem túl izgalmas cselekmény (ez még a régi Ellis – a jelenetek remekül ki vannak dolgozva, de mozgás alig-alig érzékelhető: egy eltaknyolódott-elmászatolódott világ örök jelenidejében mozgunk)" (M- Nagy, 5).

<sup>16</sup> Az intencionalitás téveszméjének ebben az ellentétben való megjelenésével a vele készült interjú tanúsága szerint Ellis is kénytelen újra és újra szembesülni: "A *Less Than Zero* elolvasása után azt képzeltek az emberek, hogy én egy pökhendi, kokós biszexuális vagyok Kaliforniából. Egy partin például beszéltem srácokkal, akik olvasták a könyvet, és azt mondta valamelyikük 'Ó igen, amikor Kaliforniában voltam találkoztam a *dílerdel* – tudod, a *díler* a könyvben.' És nekem meg kellett volna védenem magamat: 'Sajnálom, nekem *nincs* dílerem Kaliforniában; fogalmam sincs, kiről beszélsz'" (Schumacher, 119).

számomra, és elméleti, fogalmi téren sok szempontból informálja a posztmodern kondíciót érintő elgondolásaimat még akkor is, ha véleményem szerint a térbeli különbségek elmosódása bár tagadhatatlan, mindazonáltal teljes megszűnésük helyett talán célszerűbb átlényegülésükről beszélni, amennyiben ezek a differenciák immár a kultúrán belül jelentkeznek, és a posztmodern mű ezeknek a különbségeknek is hangot ad.<sup>17</sup>

I didn't care about her background, which was strictly Upper East Side Park Avenue bullshit, but she wasn't bitchy and paranoid and defensive about it that way most girls from Park Avenue inevitably are<sup>vi</sup> (*Rules of Attraction* 181).

A szubkultúrák mint az őket alkotó egyének igényeinek társadalmi szintű megjelenési formái a normák áthágásának lehetőségeit hordozzák magukban: ennek módja leggyakrabban szimbolikus. Ez részben oka, részben következménye annak, hogy a szubkultúrák a társadalmi élet összetettségével szemben szinte sohasem képesek adekvát, kellően komplex alternatívákat felmutatni, a legtöbb szegmensről idealista, illetve csak a legkritikább esetben konzekvens elképzeléseik vannak, és ezért a teljességnek csupán néhány aspektusát tudják artikulálni. Ezek közé leggyakrabban a szabadidős tevékenység, a zene, a képzőművészet, az irodalom, a divat stb. tartozik. Ezért tapasztaljuk azt, hogy a szubkultúrák a kreativitás terepeivé válnak, és képesek a szocializáció és az individualizáció, a megértés alternatív alapjait biztosítani a társadalom jelentős rétegei számára.

Miközben azonban a posztindusztriális kapitalizmus korában a szocializáció problémái a társadalmi és a gazdasági rendszer ellentmondásainak individuális leképeződései, a szubkultúrák generációi, a konzum-identitással összefüggő közösségi problémaként élék meg őket, és így is kínálnak rá megoldásokat; nem véletlen, hogy az új-realizmus legjobban körülhatárolható irányzata, a minimalista próza szerzői között is többen vannak (például David Leavitt, Jay McInerney), akik "nemzedéktudatosan határozzák meg önmagukat" (Abádi Nagy, 1994: 24). Ebből fakad az, hogy a szubkultúrák gyakran teszik magukévá azokat a kulturálódási formákat, amelyek (nem ritkán csak látszólag) nincsenek alávétve az intézményesítettségnek: ezzel pedig természetesen vívják ki a domináns és az institucionalizáció gazdasági előnyeit élvező anyakultúra ellenérzését, esetenként szankciói még akkor is, ha a szubverzívnek tekintett magatartás nem terjed ki az élet egészére, és radikalizmusuk szinte mindig szimbolikus. Igaz, ezekben az esetekben is gyakran inkább azt tapasztaljuk, hogy a posztindusztriális kapitalizmus gazdasági és kulturális intézményei halatlan készséggel fogadják be az őket fenntartó ideológia által deklaráltan antiszociálisnak tekintett magatartás majd minden formáját (Lyotard, 30; Gottdiener, 183), hogy gazdasági és, ha lehetséges, politikai hasznot húzzanak a marginális csoportok stílárius kreativitásából, szimbolikus innovativitásából. A kultúra pluralitásának korszakában ezért nincs olyan norma, amelynek ellen kellene állni, a paródia cél nélküli, a szubverzió pedig a domináns beszédmód lehetőségei között is mindig szerepel, így összességében működésképtelen; radikálisan értelmezve a szubverzió pusztán külsőnek *látszó* funkcionális elem, valójában a bináris oppozícióban domináns pólus alibije (Sarup, 113). Ezzel együtt a gyakran szubkulturálisan reprezentatív új-realista szöveg is felmutat olyan értelmezési lehetőségeket, amelyek alapján az kritikusként, bizonyos ideológiai beszédmódokkal szembehelyezkedőnek tekinthető, és ez pontosan szubkulturális, esetenként generációs jellegéből adódik. Az új-realista szöveg dialogicitása, a heteroglosszia és az intertextualitás olyan (e dolgozatban később bővebben vizsgálta) jelenségek, amelyek aláássák az egység és a hierarchia képzetét (vö. Allen, 30). Természetesen ez nem azt jelenti, hogy életképes alternatívákat is biztosítanak: erre a szöveg nem törekszik, de ahogy azt a szubkultúrák és ellenkultúrák elméleti vizsgálatainak eredményei is sugallják, erre ezek és szövegszerű reprezentációik szinte soha nem is képesek. Mindazonáltal a monologikus, antipoetikus beszédmódok egységességének és ideologikusságának ellenáll, azt aláásni látszik a különböző beszédmódokat, poetikus vagy éppen az antipoetikusságot retorizáló nyelvhasználatokat inkorporáló intertextuális szöveg (vö. Ibid. 43), így a posztmodern legjellemzőbb alkotásai is Borges novel-láitól Calvino regényeiig, de az új-realista próza nem egy szövege is, így például a *Generation X* fabulái vagy az *American Psycho* és a *Glamorama* gyakori "enumerációi", melyekben a műfaji határok kikezdése a szubverzió eszköze, miközben ez utóbbiak a pontos jelölés, a precizitás túlhajtott, kényszeresen a végletekig vitt lehetőségének is példái.

<sup>17</sup> "Nem nehéz a posztmodern regényt mint London, Chicago, New York vagy Los Angeles szubkultúráinak, helyi kommunikációs módszereinek, a fragmentált társadalmi térkép kapcsolatainak metaforáját értelmezni. A legtöbb társadalmi mutató a gettosodás jelenségének számottevő erősödésére utal 1970 óta, hasznos lehet tehát a posztmodern prózát ennek a ténynek mintegy tükröződéseként olvasni" (Harvey, 114).

Carey Innist idézve kifejti, hogy míg a történelem korábbi szakaszaiban a primitív társadalmakat egymástól elválasztó kis térbeli távolság is meglehetősen nagy kulturális különbségek okozója volt, ezen izolált társadalmak belső struktúrája kifejezetten nagy homogeneitást és folytonosságot mutatott. Az életformák lassan változtak, ami nem jelenti, hogy ne lettek volna különbségek a társadalom egyes generációi, rétegei között, de a konfliktus “közös viselkedésformák és értékek keretein belül alakult ki” (Halász, 377). Ebben a világban az egyes társadalmak közti különbségek a társadalom egészének dinamizmusa és struktúrája szempontjából sokkal jelentősebbek lehetnek a generációk közti különbségeknél. A modern világban azt találjuk, hogy a tér folyamatosan veszít megkülönböztető, izoláló szerepéből, és “az eltérés tengelye a térbeli vagy strukturális dimenzióból az időbeli vagy generációs dimenzióba helyeződik. Míg a primitív társadalomban az idő folytonos és a tér megszakított, a modern társadalomban a tér válik folytonossá, és az idő megszakítottá” (Ibid. 377). A modern társadalom szegmentálódásának így egyik legfontosabb iránya a generációk és a szubkulturák közti különbségek kiéleződése, melynek alapja vélhetően az egyének közti különbségek kultúra- és korfüggő hangsúlyozása. A kulturális diszkontinuitás elsősorban a nyelvhasználatban jelentkezik, ami azonban természetéből fakadóan meghatároz, illetve közvetít mindenféle szimbolikus viselkedést, így az öltözködési, szórakozási stb. szokásokat is. Ennek paradigmatis esetei a generációs ellentétek, a nemzedéki diszkontinuitás, melynek okai már nem olyan rendszertelen változók, mint a háború vagy a járvány, hanem olyan belső sajátságok, amelyek a rendszer normális működéséhez is szükségesek (Ibid. 377-379). Ez olyan öngerjesztő folyamat, amely kifejezetten a különbözőség irányába hat, és ennek alapján elvethetjük mind a világfalu, mind a világkultúra fogalmait, amennyiben ezeket a térbeli távolságok megszűnésén kívül másra is alkalmazni kívántuk volna. A heterogeneitás tehát egyszerre jellemzője és eredménye a tömegkultúrának, ez azonban a kultúra pluralizmusát jelenti, melynek alapja az egyes szubkulturák relatív koherenciája. Így bizonyos értelmezők számára nem is okoz gondot, hogy a világfalu fogalmát radikális kettősségében gondolják el. Ihab Hassan például a második világháború utáni ironemzedék identitáskereséséről szólva úgy fogalmaz, hogy megvalósulni látszik McLuhan világfalu prófécijája, mely egyszerre vonatkozik a globalizációra az információs társadalomban, és a földlakók felerősödő ragaszkodására nemzetükhöz, szektájukhoz, törzsükhöz, “paradox módon ugyanis bizonyos társadalmi normák összeomlása felgyorsította a kultúra kollektív tendenciáit” (Hassan, 1978: 216). Az elidegenedés, a társadalom atomizálódásának jelenségei, melyek a posztmodern irodalom legjelentősebb szövegei közül nem egynek voltak témái, így új értelmezési lehetőségek felé viszik a prózát és az interpretációt, az általuk felvetett kérdések az új-realista prózában más megfogalmazást és ebből fakadóan választ kapnak, nem utolsósorban azért, mert az egyén elidegenedésének víziója (és az elidegenedés fogalma is) valójában olyan modern koncepció, mely csak egységes, önazonos szubjektumot elképzelve értelmezhető (Sarup, 97), az ebbe vetett hit pedig nem tér vissza a posztmodern irodalmi hagyományait megújítani kívánó prózában, még akkor sem, ha az mint “konzervatív fordulat” értelmeződik.

A konzum-identitáshoz kapcsolódó differenciák és a generációs különbségek kérdése értelemszerűen nagyon fontos az elemzett szövegek szempontjából, mivel ez és a médiumok kultúraformáló hatása kölcsönösen gerjeszti egymást. A befogadás, az értelemadás folyamata (inter- és szub)kulturális folyamat, amelyet nem földrajzi, hanem diszkurzív határok által kijelölt stratégiák és az azokhoz kapcsolódó technikák jellemeznek. A médiumok jelentősége az, hogy képesek olyan tömegközönséget létrehozni tömegesen termelt üzeneteikkel, amely igen heterogén, és azon kívül, hogy ugyanazokkal a közleményekkel találkozunk, semmi egyéb közös vonása nincs (Halász, 391-392). Az érthetőség legfontosabb kritériumai azonban a heterogeneitás ellen hatnak és a jelölési folyamatok működését lehetőleg koherens, (igaz csak relatíve) homogén térben határozzák meg, hiszen elképzelhetetlen közösségről beszélni, interperszonális kapcsolatokat feltételezni a heterogeneitásnak olyan szintjén, amelyben az egyéni különbségek megátolják a minimális konszenzus létrejöttét. Ez a koherens tér a szöveg struktúrája, mely retorikai jegyeit tekintve lényegében nem különbözik a nyelvhasználó közösség hagyományaitól, még ha ez a hagyomány a gyorsaság és a változás tapasztalata is. A közösség aspektusaiból tekintve ez azt jelenti, hogy szükség van egy olyan minimális, viszonylag könnyen felfedhető jelentésrétegre, mely aztán lehetővé teszi a nem explicit vagy nem stabilizálható jelentésszintek feltárását, illetve a statikusnak tekintett referenciák azonosítását. Ennek legnyilvánvalóbb megjelenése a legújabb amerikai prózában az, hogy a posztmodern új-realista szöveg történetmondását hiperrealista retorika, autenticitásra és precizitásra törekvően jellemzi, legalábbis mikroszemantikai szinten. Mivel az olvasói horizontot legnagyobb részét a korábban olvasott szövegek, illetve a korábban szerzett

szövegeként strukturálódó tapasztalatok alkotják, a pontosságra törekvés technikailag nem más, mint az ilyen tapasztalatokra való minél tökéletesebb utalás. Tekintve, hogy a tapasztalat legnagyobb, legkönnyebben mozgósítható és azonosítható része a *Generation X*, a *Glamorama* és a többi e tanulmányban tárgyalt szöveg esetében a médiumok által termelt és közvetített tömegkultúrát, a posztmodern fragmentált valóságát jelenti, a prózai alkotás és az azt beszédhelyzetbe hozó értelmezés egy adott generáció (Douglas Coupland), társadalmi réteg (Bret Easton Ellis) vagy osztály (Raymond Carver), esetleg földrajzi terület (Bobbie Ann Mason) és általában a nagyváros posztmodern (populáris) kultúrájának (Jay McInerney) kontextusában szólal meg és lép párbeszédre. Így a narrációban és az egyes szereplők beszédében e kultúra szövegeire vonatkozó utalások hallatlan bőségével - a *felszínesség*, a *játékosság* és a *mélységnélküliség* megnyilvánulásaival – szembesülünk.

Az akkurátusság azonban nem azt jelenti, hogy a posztmodern új-realista szöveg valamilyen szövegen kívüli horizont jelenségeit próbálja minél tökéletesebben megragadni, azokban a jelölősorok mozgását esetleg önkényesen megakasztani, mivel ilyen entitásokról a szövegnek és így beszélőinek sincs tudomása. Míg a realizmus egyéb jellegzetességeit egyáltalában nem mutató irodalomnak is lehetséges "realista", világszerű olvasatát adni, melynek támpontjait éppen az ilyen extratextuálisnak tekintett, a textusban így megjelenő utalások, kiszólások jelentik, ebben az esetben a szövegek (olvasásának) alapvető technikáiról és lehetőségeiről van szó. Ez a hiperrealista stratégia a szimbolizáció totális tapasztalatán illetve a jelölősorok végtelen rekurzivitásán alapul, és ezzel élesen elkülönül a hagyományos értelemben vett realista stílustól. A tapasztalás minden esetben és szinten olyan mértékben szimbolikus, és olyan erősen rögzített szemantikai szabályokat követ, hogy lehetetlen nem nyelvinek tekinteni – számomra az erre a problémára adott válasz az, ami a hiperrealista jelölési rendszert és az erre épülő új-realista prózát érdekessé és egyedivé teszi a posztmodern kulturális kontextusában. A jelölés a felidézésben (és véleményem szerint feltehetően a tapasztalás folyamatában is már mindig) textusba inkorporálódott struktúra, melynek megragadása, interpretációja, megértése szigorú szövegmunka, és aligha írható le a szöveg – valóság minden tekintetben problematikus dichotómiájában. Minél nagyobb az igény a pontosságra, annál konkrétabbak az intertextuális utalások, hiszen az olvasói horizontban annál szűkebb metszetnek feleltethető meg az, amit a szöveg közöl. A *Generation X* ezt az egyik önironikus margójegyzetében obskurizmusnak nevezi, és értelmezésem szerint ez a technika az "x generáció" szövegeinek legfontosabb jelhasználati stratégiájának tekinthető.

Obscurism: The practice of peppering daily life with obscure references (forgotten films, dead TV stars, unpopular books, defunct countries, etc.) as a subliminal means of showcasing both one's education and one's wish to disassociate from the world of mass culture<sup>vii</sup> (*Generation X* 165).

A pontosságigény, a hiperrealizmus és az intertextualitás mint retorikai stratégia azonban minimalista, új-realista szövegek különböző nyelvi rétegeit különbözőképpen határozza meg. Ez részben hatástörténeti okokkal is magyarázható, és szükségesnek is látszik a történeti nézőpont alkalmazása akkor, amikor olyan retorikai eszközökről, narrációs technikákról beszélünk, amelyek nem ismeretlenek a prózatörténetben.



### 3. Retorika

#### *A jelentésadás lehetőségei*

Az egyes nyelvi rétegek a *Generation X* cselekményének bizonyos jól elkülöníthető csomópontjaihoz köthetők. A szöveg *kronotopozsajait* tekintve három ilyen kiemelt pozícióban levő időt és helyet különböztethetünk meg; ezek a bungalók, a város és a sivatag. Az egyes helyszíneket, illetve időszelleteket az „utak” kötik össze. Ezzel a hármas felosztással célozom a regény cselekményének és az elbeszélte történetek kronotopikus szerkezetének rövid leírása azért, hogy a szöveg jelölőstruktúráját erre építve lehessen vizsgálni.

Jóllehet a regény elsősorban éppen a városból való menekülést dolgozza fel, a városhoz tartozó szimbolizációs praxis szabályai áthatják az egész szöveg szemantikájának jelölőláncait. A város a kultúrát és a nyugati civilizációt jelenti, a dolgok uralmát, a dolgokhoz való értéktársítás paradigmátikus, ideologikus és institucionalizált kötelezettségét. Ez statikus pólus, amely azonban éppen stabilitása miatt válik mindenkor referenciaponttá, sőt olyan ideologikusan áthatott szubjektum-konstituáló és jelentésgeneráló szabályrendszer képez, amely a belőle való kilépést is önmagán belül képes szimbolizálni, így az abjekció és a szubverzión kívül már legitimált csatornákon működhet. A *Generation X* három főszereplője, ahogy a *Glamorama* narrátora és az új-realista, minimalista prózairodalom hőseinek nem kis része<sup>18</sup> innen próbál el- és kiszakadni, ez a menekülés azonban minden tekintetben kivitelezhetetlen, és ezt legtöbbször hamar fel is ismerik. A *Generation X* igazi tétje így nem is ez, hanem a diszkurzus és kódváltás kérdése, illetve a történetmesélés hitelessége, a megszólalás és a megértés lehetősége az adott, kódoló diszkurzuson kívül. A város, a civilizáció által felkínált szubjektumpozíciókat a szereplők végül is képtelenek teljesen és hosszú távon visszautasítani, noha erre látványos kísérletet tesznek a Palm Springsbe való kiköltözésükkor. A város és a civilizáció elsősorban a dolgokkal és az információ mennyiségével képes arra, hogy stabil alapot teremtsen a jelölőfolyamatokhoz: az innen való távozás a megértés lehetőségét kérdőjelezi meg. Ugyanígy Victor elutazása New Yorkból valamiképpen a jelentésképzés állandóságából való távozási kísérlet, amely azonban csak újabb bonyadalmak forrása, és nyelvhasználati szinten sem jelent alternatívát, mivel számára a fogyasztás (populáris) kultúrájának termékei (mint nevek) hordoznak meglehetősen könnyedséggel dekodolható üzeneteket (információt), így ezek képezik a nyelvhasználat alapját, és, ahogy a *Generation X* esetében a régi nyelv visszautasítására tett kényszerű kísérlet eredménye, illetve eredménytelensége is bizonyítja, a szubjektum identitását.

A kulturális termékek és az árucikkek szimbolikus értékének vizsgálata a fogyasztás dinamikus szimbolikájának vizsgálata; a szimbolikus tevékenység az egész életet behálózza, sőt annak feltétele, mivel a képzelet nemcsak a művészetek világában kaphat szerepet, és a mindennapi élet sem tekinthető művészi és kulturális sivatagnak (Willis, 10). Willis a szimbolikus cselekvés elemei között négyet emel ki. Ezek a *nyelv*, a *test*, az *interakció*, mint a szimbolika forrásai és működései, illetve a *szimbolikus kreativitás*. Az első három nyersanyagként és eszközként szolgál, a szimbolikus kreativitás a működés lényege és szervezőelve. A szimbolikus tevékenység első és legfontosabb feladata, tekintve, hogy nyelvi működésről van szó, az egyén önazonosságának létrehozása és annak folyamatos reprodukciója, illetve a jelölésen keresztül történő fenntartása. Másodszor olyan kontextust teremt, amely pozíciót biztosít a szubjektumnak, meghatározva ezzel a lehetséges kapcsolódási pontokat, mintegy lehetséges konfigurációkat nyújtva az identifikáció és a megismerés műveleteihez. Harmadszor a jelölés rendszereibe való bekapcsolódást is lehetővé teszi, mivel olyan kapacitásokat tár fel vagy hoz létre, melyek segítségével képesek vagyunk részt venni az értékadás és tulajdonítás szimbolikus folyamataiban. A szimbolikus tevékenység és kreativitás közvetíti a kulturális termékek értékét, jelentését, illetve helyezi őket olyan jelölősorokba, melyek azután a szimbolikus funkcióra visszahatva annak működését is meghatározzák; a kultúra termékei ilyen értelemben sokkal inkább katalizátorai és színterei a szimbolikus működésnek, mint végtermékei. Maga a fogyasztási cikk nem önmagában fejezi ki a kódolt vagy tulajdonított értelmet, nem ontológiai sajátossága a széles konnotációs érték, hanem jelértékén, használatán keresztül közvetíti szimbolikus értelmét, így lép be az interpretáció és a posztmodern kultúra gazdasági logikájában a fogyasztás folyamatába; ez az árucikkek jelértéke, mely hasonlóan a nyelvi jelhez komplex rendszerben értelmeződik. Sohasem önmagában álló termékekkel találkozunk, hanem a tárgyak teljes, Baudrillard szerint alapvetően *metonimikus logika alapján szerveződő* rendszerével (Gottdiener, 48) és az általuk megteremtett szükséglettel – mindazzal, aminek alapján létrehozuk konzum-

<sup>18</sup> Az „elvágyódás”, „lekapcsolódás” a minimalista próza egyik központi motívuma. Vö. Abádi Nagy, 1994: 238-244.

identitásunkat. A fogyasztás ezért aktív és nem passzív folyamat,<sup>19</sup> a tömeg pedig kulturálisan differenciált és emancipált szubkulturákból és szubjektumokból áll, amelyek és akik számára a fogyasztás interpelláció és válasz az interpellációra (Willis, 1-27).<sup>20</sup> Így, amikor a *Generation X*-ben Dag kijelenti, hogy egyáltalán semmit sem szeretne kapni karácsonyra, azzal nem a szokásos ajándékok iránti megvetését fejezi ki, hanem a rendelkezésére álló eszközökkel (ez esetben a fogyasztás megtagadásával) valamiképpen változtatni kíván azon a társadalmi pozíción, amelyet addig elfoglalt.

Értelmezésem szerint ezeknek a belátásoknak a segítségével interpretálhatjuk a posztmodern új-realista szöveg intertextualitásának elméleti alapjait. Mivel az interpretáció és a szimbolikus jelentéstulajdonítás a fogyasztás része, támadható az a kritikai attitűd, amely annak alapján utasítja el a tömegfogyasztás, a médiumoknak és termékeknek vizsgálatát, hogy ezek önmagukban a legalacsonyabb értékrendnek felelnek meg, sőt, valószínűleg kifejezetten negatív tartalommal vannak kódolva. A kontextus határozza meg a szöveg értelmét, és éppen a befogadás, a fogyasztás tulajdonít értelmet és szimbolikus értéket a kultúra árucikkeinek, legyenek azok a magas kultúra alkotásai vagy videojátékok. Önmagában az a tény, hogy a tömegkultúra szövegein, zenei alkotásain “képzett” elmék képesek esztétikai kategóriákkal jellemezni, nagyra tartani vagy értéktelennek minősíteni a fogyasztásra szánt cikkeket, azt bizonyítja, hogy nem a kultúra ezen termékei szűkölködnek esztétikai értékben (noha ennek ellenkezőjét sem támasztja alá), hanem a kritika és az elmélet szótára hiányos az ilyen szövegek értékeléséhez.<sup>21</sup> Ennek belátása megakadályozhatja azt is, hogy a dolgok sajátosságának tekintsük az esztétikai vagy a szimbolikus értéket, hiszen a posztmodernben minden esztétikumává válik, ezzel azonban nem megszűnt az esztétika (vagy nem emiatt szűnt meg), hanem mindennek létrejött a saját esztétikája (emiatt szűnt meg) (vö. Baudrillard, 1997: 18-22). Ez az esztétikai pluralizmus értelmezésében a posztstrukturalista interpretációs struktúrák teoretikus bázisának fogalomrendszere és argumentációs stratégiái által informált posztmodernizmus gyakorlati válaszlehetősége a kánonok, a kulturális értékalkotás egyre sürgetőbbnek mutató kérdéseire.

I notice the case of the new Tricky cassette sticking out of the Chanel tote and mentally brush up on the last Tricky CD, reviews of certain Tricky concerts I've read, any Tricky details from my own past I'm about to use on the girl with the total Juliette Binoche look.<sup>viii</sup> (*Glamorama* 198.)

Nehéz konkrétan leírni, hogy mi is történik akkor, amikor a befogadás folyamatában az interpretáció számára releváns szimbolikus jelentések és formák összekapcsolódnak, a mellékes tartalmak pedig szelektálódnak. Ezek a roppant dinamikus folyamatok egyszerre követnek emocionális és kognitív struktúrákat, és kifejezetten az adott kontextustól függenek mikro- (pszichológiai) és makro- (szociológiai) strukturális szinten is. Ezt bizonyítja, hogy a szövegek és más termékek néha nem képesek a szimbolikus érték közvetítésére vagy felvételére, vagy csak egy nagyon szűk közönség számára bírnak jelentéssel. Igaz, ez ugyancsak nem az üzenetek sajátja, hanem az interpretációs dialógusé, hiszen csak a megfelelő háttértudás megléte az, ami például egy adott intertextuális utalás felismerését lehetővé teheti, és azok a jelölősorok, amelyekre keresztül ez a felismerés végbemehet, poliszemikus elemekben gazdagok (Gottdiener, 1979). Ez a legtisztábban az olyan könnyen kommunikálható szokásokban nyilvánul meg, mint amilyenek az olvasási, filmnézési, öltözködési és zenehallgatási szokások. A hiperrealista retorikájú posztmodern prózában ennek megfelelően ezek a tulajdonságok az egyes csoportok és egyének leírásában, jellemzésében szinte mindig központi szerepet foglalnak el, és ha hatásuk esetenként ironikus is, ez leginkább önirónia, mely szemben a századforduló, vagy a 40-es, 50-es évek művészetének hasonló technikáival nem elidegenít, hanem az isme-

<sup>19</sup> És persze azért is, mert a konsumerizmus megköveteli a termék megismerését, szimbolikus értékének megértését, használatának kitanulását, a beszerzéséhez szükséges pénz és az élvezetéhez szükséges szabadidő előteremtését és biztosítását: a konsumerizmus tehát, végeredményben tudást és erőfeszítést igényel (Sarup, 107).

<sup>20</sup> Hogy a különböző szubkulturák egymásra hatásának, együttélésének és különbségének kérdése mennyire időszerű probléma, arra jellemző, hogy a *Newsweek* folyóirat 1997 végén tematikus számot szentelt a témának. A kérdést tárgyaló cikkeket elsősorban a keleti és a nyugati kultúra találkozása a téma, és az egyébként amerikai újságírók (Michael Elliot, Christopher Dickey, Judith Warner, Carla Power) a politikai korrektség jegyében a fúzió pozitív hatásait méltatják.

<sup>21</sup> Ez igaz a minimalista szövegek jelentős részére is: “Mason műveinek világában ezért tisztelet övezi a popkultúrát, és komoly esztétikai szerepet játszik a filmi és a rockzenei utalásrendszer” (Abádi Nagy, 1994: 103), de ugyan ez jellemzi Barthelme, Ellis, Beattie, Mason, Williams és sok más szerző prózáját is (vö. *Ibid.* 87, 271).

rősség érzetét kelti (lásd az alábbi két részlet különbségeit), bár ez a belátás nyilvánvalóan az interpretáció olvasási döntéseinek múlik.<sup>22</sup>

“I understand the music, I understand the movies, I even see how comic books can tell us things. But there are full professors in this place who read nothing but cereal boxes”<sup>ix</sup> (*White Noise*, 10).

Kim feeds Benjamin a piece of sushi and then he takes a sip of shake he got with his fake I.D. and starts to talk about music. “New Wave. Power Pop. Primitive Muzak. It’s all bullshit. Rockabilly is where it’s at. And I don’t mean those limp-wristed Stray Cats, I mean real rockabilly. I’m going to New York in April to check the rockabilly scene out. I’m not too sure if it’s happening there. It might be happening in Baltimore.”

“Yeah. Baltimore,” I say<sup>x</sup> (*Less Than Zero*, 47).

Az a termék, ami nem hordoz szimbolikus jelentést az adott közösség számára, elveszti értékét, az az árucikk viszont, amelyhez könnyű szimbolikus jelentést kapcsolni, hamarosan nagyon népszerű lehet (Willis, 17-21). A kultúra termékeinek, a szövegeinek jelentése így, miközben időben és térben is mindig változik, többé-kevésbé független a tervező és a gyártó szándékolt jelentésétől (Gottdiener, 182), hiszen a befogadás és a fogyasztás dinamikája a fő jelentésgeneráló tényező. Eredeti jelentésről valószínűleg egyáltalán nem beszélhetünk, mivel a jeleknek és a jelentéseknek mindig társadalmi kontextusra van szükségük, hogy funkcionálhassanak. A ruhaviselet, ahogy a zenei és irodalmi ízlés is, az individuum kulturális identitásának jele, mely a dekódolás lehetőségétől nyeri dinamikáját, és a dekódolás megvalósulásában realizálódik értelme, de természetesen a nyelvhasználat és -történet a szimbolikus tevékenység központi terepe (vö. Ibid. 177). Ahogy a hivatalos, elit kultúra elvesztette egyeduralmát (sőt dominanciáját) a mindennapi élet és megnyilatkozás kultúrája fölött, pontosabban, ahogyan ez a hiány megmutatkozott, világossá vált, hogy ha nincs magas művészet, akkor nincs értelme beszélni tömegkultúráról sem (vö. Fiedler, 344, 350). Hasonlóan ehhez, a mindennapi élet kultúrájának homogenitását valló elképzelés helyett funkcionálisan indokoltabbnak tűnik az az álláspont, amely szerint csupán egy közös elem van, ez pedig a médiumok és a (szórakoztató)ipar piacra szánt termékeinek központi szerepe, amely persze maga is jelhasználat és mint ilyen, jelentése interpretációfüggő. A késői kapitalizmus marketing technikái (részben a Coupland-, de még inkább az Ellis- és a McInerney-próza piaci stratégiájának is ez az elve) már nem arra épülnek, hogy megcéloljanak egy létező szubkultúrát, hanem sokkal inkább maguk próbálnak meg kijelölni olyan életformákat, stílusokat stb., amelyekhez a fogyasztóknak kell és lehet idomulni (Sarup, 125), így válaszolva az ideológiai-lag is kódolt interpellációra.<sup>23</sup> Ez a válasz(tás) azonban éppen annyira lehet behódoló, amennyire szubverzív magatartás (Ibid. 124), de mindenképpen magában hordozza az innováció lehetőségét. Willis az így létrejövő szubkultúrákat “proto-közösségeknek” nevezi (Willis, 141-145), amelyek vizsgálata különleges módszereket igényel. Az amerikai szubkultúrák vizsgálatokor ráadásul az organikus közösségek eltűnésének és helyettük a proto-közösségek megjelenésének jelenségével is szembe kell nézni. Az organikus közösségek összetartója a közvetlen kommunikáció: Willis definíciója szerint ezek a közösségek először önmagukon belül kommunikálnak és csak azután a külvilággal (Ibid. 141). Az organikus közösségek felbomlásának okai között találjuk a magas népsűrűséget és a nagyvárosok szerkezetét. A városok alapját koncentrikus körök alkotják, és amikor egy koncentrikus zóna túl kicsinek bizonyul, az leggyakrabban egyszerűen bekebelezi a szomszédjait, új, ismeretlen, gyakran barátságtalan környezetbe kényszerítve ezzel az ott-lakókat (Cochran, 45). A Willis által proto-közösségeknek nevezett mini-társadalmak eredetben és a kommunikáció jellegét tekintve különböznek az organikus közösségektől, amennyiben ezek véletlenekből, közös élményekből, stílusokból, gyakorlatokból eredeztethetők (Willis, 141). E közösségek tagjai nem tudnak először egymással, majd a külvilággal kommunikálni, hiszen nem ismerik egymást személyesen, éppen ezért gyakran még azt is nehéz megállapítani, hogy ki tartozik ezekhez a nem homogén közösségekhez. A *Generation X*-ben lényegében ilyen proto-közösségek a városi retorika (vö. Baudrillard, 1994: 72-73) szempontjából mind a bungalók, mind a sivatag társadalmi, amennyiben ezek a városi, eredeti nyelv kihasználásán szer-

<sup>22</sup> “Ezek a részletek az olvasót megnyerni is hivatottak, mert az olvasó élményvilágához is hozzátartoznak, ’ismerős-sé’ teszik számára a mű világot” idézi Abádi Nagy Zoltán Linsey Abramst (Ibid. 271).

<sup>23</sup> Grace Bradbery így kezdi a *Model Behaviour* regényéről írt kritikáját: “Mondják, hogy Tom Ford előbb találja ki a reklámkampány részleteit, és csak utána tervezi meg az annak megfelelő Gucci kollekciót. Hasonlóan az lehet az érzésünk, hogy Jay McInerney előbb jelentkezett legújabb regénye reklámjával, majd később írta meg azt” (Bradbery, 1).

veződnek, de ugyancsak proto-közösségnek tekinthető a *Glamorama* főszereplőinek köre a világszerű olvasatban érdekelt értelmező számára.

“Waverly, I want a minimal generic look. Sort of industrial-preppie.”

“But with a touch of internationalism? (...)”

“The '90s are honest, straightforward. Let's reflect that”<sup>xi</sup> (*Glamorama* 51).

Ellis hallatlanul következetes e proto-közösség megalkotásában, azonban pontosan ez az obskúrus technikai megoldás az oka annak, hogy a *Glamorama* “a valóság felől olvashatatlanak bizonyul”, és hogy “a befogadás felismeri, az olvasást éppen annak teljesületlensége lehetetleníti el, ami létesíti: a jelentésképzés szándéka” (Kulcsár Szabó, 17).

### Generációk

A *Generation X*-ben és a *Glamoramában* a város (Los Angeles, illetve utóbbiban következetesen L.A.) az eredet helye, ahonnan a nyelv és az alanyiség legkönnyebben azonosítható pozíciói származnak. A város a szülők helye, akik az adott civilizáció táplálkozási láncának “csúcsragadozói”. Ezt a metaforát a szöveg sugallja az *Eat your parents* és a *Don't eat yourself* fejezetcímekkel.<sup>24</sup> A *Glamoramában* úgy tűnik, a főszereplő a maga jogán is relatíve magas pozíciót foglal el a new yorki hírességek társadalmában, míg ki nem derül, hogy édesapja szenátor, aki számára fia magamutogatása kifejezetten hátrány politikai karrierjében. Ezzel együtt a szülők nem képviselnek dominanciát a nyelviileg artikulálódó kulturális struktúrák dekódolásában, sőt, nincs is valódi interpretációs javaslatuk a kulturális szövegháló egyes szegmenseinek értelmezésére. Nem produktív, a jelölés játékában nem részt vevő komponensek, jóllehet egzisztenciális szinten kétségtelesen dominánsak: a szülők más generáció, konzum-identitás és kultúra képviselőiként jelennek meg. Ez anomáliához vezet, amit a szövegek (például a következő McInerney idézet is) egyrészt tematikusan felmutatnak (a Mercedes 450 kabrió mindkét szöveg esetében a szülők által preferált gépkocsi), másrészt retorikájukban is gyakran és egyértelműen reflektálnak (például a jellegzetes szóhasználatra utaló idézetekkel).

(...) Dad says wanting to be an actress is some flaky whim and I never stick to anything – this from a guy who's been married five times – and this way if I drop out in the middle of the semester he won't get burned for the whole tuition. Meanwhile he buys his new bimbo Tanya who's a year younger than me a 450 SL convertible – always gone for the young ones, haven't we, Dad? – plus her own condo so she can have some privacy to do her writing. Like she can *read*. He actually believes her when she says she's writing a novel but when I want to spend eight hours a day busting ass at Lee Strasberg it's like, another one of Alison's crazy ideas. Story of my life. My old man is fifty-two going on twelve<sup>xii</sup> (*Story of my Life* 1).

A *Less Than Zero* ebből a szempontból a meg nem értés dokumentuma is, és kifejezetten a kommunikáció lehetőségei és technikai szempontjából reflektál a problémára, némi öniróniával:

---

<sup>24</sup> A regény fejezetcímei önmagukban is érdekes jelentésekkel egészítik ki a főszöveget. Az *I am not a target market* (Nem vagyok célpiac), a *Shopping Is Not Creating* (A vásárlás nem alkotás) és a *Quit Your Job* (Hagyd ott a munkádat) a társadalom legfontosabb szubjektum-pozicionáló stratégiáit támadja, a *Quit Recycling The Past* (Ne forgasd vissza a múltat) a narratív történetmondás lehetőségét utasítja el, lényegében önironikus, önreflexív éllel. A *Reconstruct* (Rekonstruálj) éppen ez ellen szólal fel, az eredeti diszkurzuson kívül próbálja meg felépíteni a szöveget; ezzel függ össze az *Enter Hyperspace* (Lépj be a hipertérbe) felszólítás, amely Andy öngazoló japán történetének címe. Lényegében a *Plastic Never Desintegrates* (A műanyag sosem bomlik le) kijelentés is erre vonatkozik, utalva Andy véleményére a dolgok gyűjtéséről és az értékek halmozásáról. A *Don't Eat Yourself* (Ne edd meg magadat) című Dag "You're what you eat" (Az vagy, amit megeszel) enigmatikus kijelentésére felel, és helyette az *Eat your Parents* (Edd meg a szüleidet) nagyszzerű megoldást ajánlja. Az *Adventure Without Risk Is Disneyland* (Kaland kockázat nélkül Disneyland), a *Purchased Experiences Don't Count* (Vásárolt tapasztalat nem számít) és a *Remember Earth Clearly* (Tiszta emlék a földről) a "Lot like life" (Teljesen, mint az életben) hasonlattal játszik össze, és a hiperrealitás önértékét emeli a valódi fölé, azonban ezt önironikusan teszi, ahogy ez nyilvánvalóvá válik az ennek tökéletesen ellentmondó *MTV Not Bullets* (MTV-t, ne golyókat) címben.

I don't really want to go out to lunch today, would rather be at the beach or sleeping or out by the pool, but I'm pretty nice and I smile and nod a lot and pretend to listen to all his questions about college and I answer them pretty sincerely. And it doesn't embarrass me a whole lot that while on the way to Ma Maison he puts the top of the 450 down and plays a Bob Seger tape, as if this was some sort of weird gesture of communication<sup>xiii</sup> (*Less Than Zero*, 17).

A gondolati - nyelvi szinten a két diszkurzus olyannyira inkompatibilisnek mutatkozik, hogy a szöveg beszélői meg sem kísérlék azok összebékítését. A *Generation X*-et indító két idézet, afféle mottó ezt a különbséget tematizálja.

"Her hair was totally 1950s Indiana Woolworth perfume clerk. You know - sweet but dumb - she'll marry her way out of the trailer park some day soon. But her dress was early '60s Aeroflot stewardess - you know - that really sad blue the Russians used before they all started wanting to buy Sony's and having Guy Laroche design their Politburo caps. And such a make-up! Perfect '70s Mary Quant, with these little PVC floral appliqué earrings that looked like antiskid bathtub stickers from a gay Hollywood tub circa 1956. She really caught the sadness - she was the hippest person there. Totally." Tracey, 27<sup>xiv</sup> (*Generation X* vii).

"They're my children. Adults or not, I just can't kick them out of the house. It would be cruel. And besides - they're great cooks." Helen, 52<sup>xv</sup> (*Generation X* vii).

Dag az egyetlen, akinek szüleivel való (generációs) ellentéte nem tematizálódik a szövegben. Neki a városi társadalom által az abban kijelölt szubjektumpozíciók közül egy másik az, amely elől menekülnie kell: a munka. A városi kultúra egyik elfogadhatatlan ajánlata és kényszere a munkavállalás lehetősége, ami Dag filozófiája szerint csak azért szükséges, hogy aztán még több dolgot vegyünk magunknak, amelyet birtokolhatunk. Ez a nyugati civilizáció szemantikájának kulcsa, amennyiben azt a birtoklás és az alárendelés bináris viszonyai határozzák meg. Ezzel a jelenséggel McInerney prózájában is találkozunk, de központi helyet kap a *Glamoramában* is, és regény cselekményének egyik mozgatórugóját adja.

"I mean, my god," he sighs. "Victor, you're twenty-seven and you're only a model?"  
"Only a model?" I say, still stunned. "Only a *mode*? I'd rethink the way you phrased that, Dad."  
"I'm *thinking* about you working hard at something that -"  
"Yeah, Dad, I've really grown up in an environment where hard work is the way people get rich. Right."  
"Just don't tell me you're looking for, um, artistic and personal growth through - let me get this straight - modeling?"  
"Dad, a top male model can get eleven thousand dollars a day."  
"Are you a top male model?"  
"No, I'm not a top male model, but that's not my point."  
"I lose a lot of sleep, Victor, trying to figure just what your point is"<sup>xvi</sup> (*Glamorama* 79).

A posztindusztriális társadalom jel-érték rendszerében a munkavállalás lehetősége, a munka maga nem feltétlenül a termelés eszköze, hanem maga is jel (Sarup, 110), amelynek értéke az itt idézett esetben ugyancsak konszenzuális, éppen emiatt nem jöhet létre megértés az előbbi esetben, vagy Dag és a szülők illetve a *Bright Lights, Big City* főhőse és apja között.

#### Egy példa

Egészen más szempontból jelenik meg a szülő-gyermek kapcsolat Ellis *The Informers* kötetében szereplő *The Up Escalator* című novellájában. Ellis narrátora e szövegben e "másik oldal" felől látatja a generációs és szubkulturális különbségek pragmatikáját, és ezért ezzel a novellával részletesebben is foglalkozom.

I'm standing on the balcony of Martyn's apartment in Westwood, holding a drink in one hand and a cigarette in the other, and Martin comes toward me, rushes at me, and with both hands pushes me off the balcony. Martin's apartment in Westwood is only two stories high and so the fall is not that long. As I'm falling I hope I will wake up before hitting the ground. I hit the asphalt, hard, and lying

there, on my stomach, my neck twisted completely around, I look up and focus on Martin's handsome face staring down at me with a benign smile. It's the serenity in that mile – not the fall really or the imagined image of my cracked, bleeding body – that wakes me up<sup>xvii</sup> (*The Up Escalator* 16).

Ezekkel a bevezető mondatokkal indul a novella, szinte minden tekintetben ellentétezzve a címben előlegezett mozgás irányát, mégis az ébredés, az életre kelés, sőt, paradox módon a növekedés, az életadás történetének bevezetőjeként. A szöveg még sokáig nem fedi fel, hogy az egyes szám első személyű diegetikus narrátori én jelöltje a két gyermekes családanya, aki egy olyan világban éli meg anyaságát, ahol az esztétikai, erkölcsi dimenzió végletei nem a jó és a rossz, a szép és a csúf, hanem a minden tekintetben rossz és csúf és az ehhez mérten, ezen belül praktikusán és relatíve jó és szép kategóriái mentén vannak kijelölve. A karakterek életének kontextusa minimálisra csökken, a beszéd, a kommunikáció mégsem lehetetlen, sőt, a létezés feltétele, az identitás megképzésének és fenntartásának egyetlen lehetséges módja. A szöveg intradiegetikus narrációs technikája a tárgyi környezet részleteinek bemutatásán keresztül a familiaritás érzésével ruhazza fel és prezentálja azt a világot, amely így nélkülözi az értékvesztés explicit, főleg reflektált megítélését.

I stare at the ceiling, then over at the digital alarm clock on the nightstand next to the bed, which tells me it is almost noon, and I uselessly hope that I have misread the time, shutting my eyes tightly, but when I open them again the clock still reads that it's almost noon. I raise my head slightly and look over at the small, flickering red numbers glowing from the Betamax and they tell me the same thing the hands on the melon-colored alarm clock do: almost noon<sup>xviii</sup> (*The Up Escalator* 16).

A karakterek érzelmi életét szinte kizárólag fizikai megnyilvánulásai sejtetik, a szöveg közvetlenül nem utal a szereplők lelki állapotának változásaira. A gyógyszerfüggő főszereplő rémálomból való ébredésének előadását a szenttelen hangyétel, az elbeszélés állandó sebessége kíséri a természetesség látszatát keltve, miközben a történet alakulása szempontjából egyébként teljesen érdektelenné tűnő tények kényszeres felelgetése és ismétlése nem egyszer diegetikus prolepszisnek bizonyul az értelmezés folyamatában.

I open a mirrored cabinet and take out a bottle. I take its top off and count only four Libriums left. I pour one green-and-black capsule into my hand, staring at it, then place it carefully next to the sink and close the bottle and put it back into the medicine cabinet and take out another bottle and place two Valiums from it on the counter next to the green-and-black capsule. I put the bottle back and there is not too much Thorazine left and I make a mental note to refill the prescription of Librium and Valium and I take a Librium and one of the two Valiums and turn the shower on<sup>xix</sup> (*The Up Escalator* 17).

A készülődés aprólékos leírásával az önmagát kényszeresen figyelő, súlyos állapotban lévőnek ítéhető főszereplő-narrátor éppen a természetesség látszatának fenntartásával teszi nyilvánvalóvá: a világ elviselhetetlen. Egyetlen szó, önelemző részlet sem utal azonban közvetlenül e lelkiállapotra. A gyógyszerek bevétele és a beavatási szertartást idéző fürdés éppen ezért csak akkor válik értelmezhetővé, illetve morálisan értékelhetővé (és a novella szerkezete, a bevezető bekezdés örült, látomásos de nem kommentált rémálma, majd a felkelés lassú, részletező, magyarázó leírása éppen erre hívja fel a figyelmet), amikor az a család kontextusába kerül. Az értelmezés technikájának esztétizáló alapjait a közösségi morálban rögzítő későmodern hagyomány számára például a szöveg immoralis attitűdje olyan szembeűnő lehet, hogy az értékvesztés felmutatása például ellentétezzéssel, konfliktus helyzet dramatizálásával a szöveg terében valószínűleg tautologikus hatást keltene.

After dressing I walk downstairs, and it distresses me to think of how long it takes to get ready for a day. At how many minutes pass as I wander listlessly through a large walk-in closet, at how long it seems to take to find the shoes I want, at the effort it takes to lift myself from the shower. You can forget this if you walk downstairs carefully, methodically concentrating on each footstep. I reach the bottom landing and I can hear voices coming from the kitchen and I move toward them. From where I stand I can see my son and another boy standing in the kitchen looking for something to eat and the maid sitting at the large, wood-block table staring at photographs in yesterday's *Herald-Examiner*, her sandals kicked off, blue nail polish on her tails<sup>xx</sup> (*The Up Escalator* 17-18).

A maguknak ennivalót kereső gyermek és a mindezzel nem törődő anya képe olyan klisé, melyet az Ellis-próza éppen a felszín részletezésével és a természetesség látszatának fenntartásával (a retorikai mikrostrukturák és a szövegépítkezés makroszerkezeti elemeinek tudatos használatának segítségével) megmutat és megtart a dráma és a giccs határán. A szöveg szerkezete felmutatja, hogy a morális ítéletalkotást előzetes ideologikus strukturák informálják, amennyiben az eddig előadott eseménysor az olvasatban természetesen kap morális felhangot akkor, amikor kiderül, mit "helyettesít", milyen funkciók ellátásától szabadítja meg a főszereplő-narrátort a Válium, a Librium és a Thorazin. Ezt annál is fontosabbnak érzem hangsúlyozni, mivel Victor Xanax-függőségének értékelésére egészen más kontextust és ezzel együtt stratégiákat ajánl fel a *Glamorama*. Itt azonban a novella cselekménye szinte egyáltalán nem halad előre, nincs a világgal való szembesülés során felszínre törő olyan ellentét, amelynek megoldása a hős feladata lenne, vagy amely megoldásának sikertelenségébe belebukna.

A szöveg világában a portréábrázolás maga a történet, amelynek kibontakozásához, a probléma megmutatkozásához nem elégséges a felszín mégoly részletes ábrázolása sem, mint azt Ellis narrátora teszi. Leggyakrabban a hely- és márkanévek adnak meglehetősen pontos képet a szöveg cselekményének szociokulturális kontextusáról, és teszik ezt úgy, hogy ez a háttér maga is jelentésképző erőként lép elő a szöveg terében.<sup>25</sup> Ennyiben tehát talán jogos minimalizmusról, filmszerű narratív technikáról beszélni az elemzett szöveg esetében, hiszen a főszereplő narrátor csupán regisztrál, nem interpretál; az eredmény pedig "állapot- és mozzanatmassza a folyamatok helyett" (Abádi Nagy, 1994: 313). Véleményem szerint azonban az a mögöttes valami, amiről való hallgatás, aminek el nem mondása a kritika szerint a minimalista szöveg sajátja, az Ellis-prózában azért jelenik meg hiányként, mert a szöveg így tudja a lehetőségekhez képest legjobban elmondani: a világ ilyen. A hiány, az elhallgatás, a ki nem mondás önmagában már nem a valamiről való hallgatás megnyilvánulása, hanem annak a belátása és tudatosítása, hogy a felszínesség, a konklúzió hiánya a világ jel-értékei mögötti tartalom hiányának, ürességének jele.

Így például különös jellemző erővel bír egy látszólag mellékes motívum megemlézése akkor, amikor a pár a kötelező vendégségre és vacsorára készülődik. Miközben a felületes olvasat esetleg hajlamos lenne átsiklani a narrátor azon megállapítása felett, hogy a főhősnő férje Gucci övet visel, és egyszerűen az anyagi jólét újabb jelölőjeként olvasná a ma fölöttébb hangzatosan csengő márkanévet, a megjegyzés nagyon fontos a férj alakjának megrajzolásában és megismerésében, elsősorban azért, mert a szövegnek ez az egyetlen módszere a karakterek személyiségének ábrázolására. ("Don't you love your mother?" He asks, zipping his pants, then buckling a Gucci belt."<sup>26</sup> *The Up Escalator* 38.) A narrátor megjegyzése a nadrágjának cipzárját igazgató és közben alapigazságokat kinyilatkoztató férje Gucci övéről azonban egyáltalán nem egy újabb, a gazdagságot érzékeltető jel, hanem ugyancsak erős negatív értékítéletet hordoz, és különös tömörséggel foglalja össze az asszony megvető gondolatait a férfiről, ismerve a Gucci márkanév konnotációit és előfordulásának kontextusait,<sup>26</sup> amelyek alapján az is érthető, hogy a 90-es évek közepén játszódó *Glamorama* szövegterében egészen más lesz a márkanévvvel jelölt bőrtermékek jel-értéke:

---

<sup>25</sup> A kontextus megértése és értelmezése néhol "magától értetődő" és problémátlan, máshol azonban megkívánja bizonyos speciális információk meglétét az olvasótól. A novella felütése ("I'm standing on the balcony of Martin's apartment in Westwood...") azonnal jelzi, hogy a főszereplők tehetős emberek, hiszen Westwood Nyugat-Los Angeles meglehetősen drága kerülete, ahol sok filmrendező, egyetemi professzor, ingatlanmágnás él, vagy rendelkezik otthonnal. A főszereplők által látogatott éttermek ugyancsak a legelőkelőbbek közül valók: a Chasen's West Hollywood egyik legdrágább étterme, mely a Chasen's Chilivel szerzett magának hírnevet. A főszereplő narrátor és Martin a Hilton Rivierában ebédelnek, amely, ha nem is kifejezetten luxus hotel, mint például a Four Seasons, de mindenképpen a tehetős réteg által látogatott szállodalánc. A pszichiáter alakja ugyancsak hely- és márkanéveken keresztül rajzolódik ki az olvasás folyamatában. Dr. Nova Giorgio Armani öltönyt visel, és Malibuban van háza, mely Los Angeles egyik legdrágább része. Magánpraxisa számára a Wilshire sugárút mentén tart fenn rendelőt, amely Beverly Hills központjában fekszik. Panaszodik a Trumps étteremben tapasztalt kiszolgálásra, mely Los Angeles talán leghíresebb étterme: alapítója Michael Roberts, az úgynevezett Kaliforniai Konyha létrehozója. Dr. Nova a Colony-ban rendezett partiról mesél. A Colony a The Malibu Movie Colony lakóparkot jelenti, mely színészek, írók és a szórakoztatóipar előkelőségeinek lakóhelye.

<sup>26</sup> A Gucci, mely a 90-es évek közepétől mind férfi, mind női kollekcióival sikert sikerre halmoz Domenico de Sole elnök-vezérigazgató és Tom Ford kreatív igazgató vezetésével, a novella cselekményének idején, a 80-as években a gazdasági csőd szélén állt, és a cég rossz licenz politikájának köszönhetően termékeinek vonzereje meglepő gyorsasággal a konfekció szintjére csökkent. Az 1921-ben Firenzében 30 ezer líra alaptőkével megnyitott bőrműves műhelyből és boltból az 50-es évekre valódi státusszimbólum-gyárrá alakuló Gucci cég a 60-as évekre helyet követelt magának minden fontos nemzetközi piacon, és Audrey Hepburnt, Jacqueline Kennedyt, Maria Callast, Sophia Lorent és Bette Davist is vásárlói között tudhatta. A GG logó (az alapító Guccio Gucci monogramja) a 70-es évekre

Inside the tote bag Jamie might have slipped the vial into: a Gucci snakeskin wallet, a miniature Mont Blanc fountain pen, an Asprey address book, Calvin Klein sunglasses, a Nokia 9000 cell phone, a Nars lip gloss, a Calvin Klein atomizer and a Sony ICD-50 portable digital recorder (...)xxii (*Glamorama*, 256).

Noha a szöveg nem mutat fel egy olyan koherens allegorikus jelentésszintet, amelynek kibontása energetikailag alapját képezhetné az interpretációnak, és a narrátor képtelensége az összefüggések felismerésére, gondolkodásának nyilvánvalóvá tett határai szinte érdektelenné is teszik az ilyen típusú értelmezési kísérlet eredményeinek a szöveg terébe való visszaírását, ennek lehetősége adott az interpretáció számára. Így tehát, miközben konstatálhatjuk, hogy a novella több jelenete is az anyaság, a szülés, az élet továbbadásának hiábavalóságát, értelmetlenségét állítja egy olyan világban, ahol a jövő feletti kontroll elvesztése már a múlt kezelhetetlenségében is megmutatkozik, ez az értelmezés nem informálja a szöveg olvasását olyan produktív módon, mint az lehetséges, sőt, kifejezetten elvárható lenne az ezeket a tényeket morális értékelés tárgyává tevő irodalom és értelmezés esetében. Ennek alapja azonban nem a szöveg retorizálatlansága, "realizmusa", hanem az a sajátos figuratív struktúra, melynek értelmezése metonimikus makrostruktúrában és nem a "merek" allegóriában (vö. Still, 12) teljesedik ki. Az embertelenség, a kegyetlenség exponáltan és nyíltan jelenik meg ebben a novellában (és általában Ellis több szövegében is), de éppen ez a kendőzetlenség hívja fel a figyelmet rá, hogy a novella kontextusában egyáltalán nem használható értelmezési eszköz az *embertelenség* fogalmával jellemezni pl. a főszereplőnek saját anyjával való viszonyát. A szöveg egésze a szülő – gyermek viszonyt tematizálja, és nagyon is emberinek állítja be azt, meglepő és izgalmas szempontból mutatva be például a szülés és az életadás hiábavalóságát, egyben folyton nyilvánvalóvá téve azt, hogy a szöveg narrátor-főszereplője nem látja ezeket az összefüggéseket.

I'm intrigued by how deep the poolboy's concentration seems to be, at how gently the water moves when he skims a net across it, at how he empties the net, which catches leaves and multicolored dragonflies that seem to litter the water's gleaming surface. He opens a drain, the muscles in his arm flexing, lightly, only into the round hole and his arm begins to lift something out of the hole, muscles momentarily flexing again, and his hair is blond and windblown, streaked by sun, and I shift my body in the lounge chair, not moving my eyes.

The poolboy begins to raise his arm out of the drain and he lifts two large gray rags up and drops them, dripping, onto the concrete and stares at them. He stares at the rags for a long time. And then he makes his way toward me. I panic for a moment, adjusting my sunglasses, reaching for tanning oil. The poolboy is walking toward me slowly and the sun is beating down and I'm spreading my legs and rubbing oil on the inside of my thighs and then across my legs, knees, ankles. (...)

"You have two dead rats in your drain."

I don't say anything.

---

ott díszlett a New Yorkban, Londonban, Palm Beachen, Beverly Hillsen, Chicagóban, Tokióban és Hong-Kongban nyitott üzleteken is, és a Dolce Vita életstílus szimbólumává vált. Az elsősorban öveket, kiegészítőket, cipőt tervező és gyártó Gucci a 60-as, 70-es évek sikercége lett. Az üzletet családi vállalkozásban irányító és az igazgatói székben generációról generációra egymást váltó Gucci leszármazottak azonban részben rossz üzletpolitikai manőverek és felelőtlen költségeik miatt, részben a családon belüli (adócsalással, feljelentésekkel fűszerezett és bérgyilkossággal betetözött) ellentétek eredményeképpen 1987-ben arra kényszerültek, hogy az ugyancsak megtépázott hírnevű céget eladják a Nemir Kirdar által alapított Investcorp nemzetközi befektető társaságnak. Amikor az Investcorp, amely 1982-es bejegyzése óta több mint hét milliárd dollár értékben vásárolt cégeket az Egyesült Államokban és Európában (egyebek mellett 1984-ben megvette, majd 1987-ben háromszoros áron eladta a Tiffany & Co. gyémánt céget) minimális összegért felvásárolta a Guccit, úgy tűnt, hogy az a csőd szélén áll. A márka a 80-as években olyannyira elvesztette vonzerejét, hogy lényegében eltűnt a divatot meghatározó nevek közül, és kifejezetten a gyenge minőség, illetve a kreativitást és innovációt nélkülöző tervezés szinonimája, az igénytelen, magamutogató, sznob ember ruháinak elengedhetetlen kiegészítője lett. Természetesen érdekes többletet ad az interpretációhoz az a tény, hogy a Gucci márka, mely még a 90-es évek elején is veszteséges volt – 1991 és 1993 között 102 millió dollár deficitet termelt – 1995-re 1,3 milliárd dollárt ért, és közel 50 millió dollár éves profittal büszkélkedhetett. Az Investcorp vezetésével a Gucci kezébe került az Yves Saint Laurent Couture, a Sanofi Beauté, a Fendi, az Oscar De La Renta, a Boucheron International és 70%-ban a Sergio Rossi is. A márka az 1997-ben a *People* magazin által a világ ötven leggyönyörűbb embere közé választott Tom Ford kreatív igazgató kollekcióival visszahódította elit vásárlókörzetségét és jó hírnevét a luxuscikkek, illetve a kiváló minőségű és tervezésű női és férfi kollekciók terén, így visszanyerte azt a vonzerőt, amely a márkát újra népszerűvé tette a leggazdagabb rétegek körében.



"Rats. Dead ones. They got caught in the drain or maybe they fell in, who knows." He looks me blankly.

"Why...are you...telling me this?" I ask. (...)

"Rats are afraid of water," the poolboy is telling me.

"Yes," I say. "I've heard. I know"<sup>xxiii</sup> (*The Up Escalator* 21-22).

A döglött patkányok kihúzása az úszómedence lefolyó-nyílásából a szövegben olyan elemként jelenik meg, amely megképezi ugyan egy lehetséges allegorikus értelmezés alapját, de nem képes, illetőleg nem akarja ezt a lehetőséget reflexió tárgyává tenni. Az allegóriát, noha természetesen a szövegműködés hozza létre, a narrátor nem ismeri fel, ez pedig jelentős, és a minimalista, új-realista szövegek túlnyomó részében a végletekig kiaknázott feszültség forrását adja. A novella ennyiben a naivitás látszatával mutat rá a posztmodern szöveg kettős kódoltságával kapcsolatban később még említésre kerülő jelenségre: a mögöttes jelentés keresése konstrukció, melynek lehetősége adott, a jelölés rekurzivitását azonban az arra nem reflektáló szöveg sem kerülheti ki. Az tehát, hogy a szöveg nem reflektál e lehetőségre, hogy nem teszi unos-untalan saját textusába mindig már inkorporált elemmé az interpretáció lehetséges szövegét, aligha jelentheti, hogy a szöveg ez esetben valóban a világról beszél, az értelmező pedig a szövegről, de azt sem, hogy az allegorikus jelentésszint megképezése a szövegnek eoi értelemben vett túl-interpretálása lenne. A jelenet, amelyben az anya szexuális fantáziáját mindennél jobban izgalomba hozó fehér nadrágos fiatalember a "lefolyójába" került két döglött patkányt húz ki a lyukból, és arról beszél az anyának, hogy azok maguktól nem kerülhettek oda (a főszereplő két gyereke az egyetlenek a szövegben, akik sohasem mennek víz közelébe, csupán az ablakon keresztül bámulják a medencét) a szülés allegóriája, mely azonban nem értelmeződik így a narrátor, a narráció és a szövegvilág számára.

Értelmezésében a Barth-i technika annyiban különbözik Ellis valóban beszűkült narrációs világtól, amennyiben a két stratégia elméleti alapja is más. Míg a Barth szöveg beszélő énje az elbeszélés nehézségére, az elbeszélhető valóság határaitra reflektál, amikor exponálja a narráció technikai megoldásait, és leleplezi az illúziókeltés eszköztárát, Ellis szövege azért nem beszél e dolgokról, mert a beszélő én világa nem mutat túl azon, amit el lehet mondani, ennyiben tehát nem szükségszerű a jelölés problematikáját explikálni (és így általában például sem Ann Beattie, sem Bobbie Ann Mason, sem Raymond Carver novelláiban, de a *Generation X*-ben sem találunk ilyen, a jelölőpraxis működésére reflexíven utaló megjegyzéseket, noha ez utóbbi szöveg az ellisi vagy carveri prózánál szembeűnően retorikusabb). A minimalizmus, bár értelmezése és hatástörténete saját szempontjaiból válaszokat kínál a jelölés elméleti problémáira is, nem teoretikus ihletésű irodalom, bár ennek a jelenségnek a kettős megítélése megosztja a minimalizmusról kialakult kritikai diszkurzust is.

Nem a hasonlatok, metaforák és egyéb figurák hiányoznak tehát az új-realista szövegekből (sőt, a retorizálatlanságot retorizáló nyelvhasználat nem ritkán kifejezetten poétikus), hanem ezek olyan horizontból tekintenek az elbeszélhető és a kimondhatatlan hatáira, mely inkább azt sugallja, hogy amiről nem lehet beszélni, az valójában nincs is. Az anyaság, a szülés konnotációival jelölősorokat alkotó jelenet a *The Up Escalator*-ban a melrose-i étteremben egy beszélgetés alkalmával Faith által elmesélt történet is, amelyen a főszereplő váratlanul sokat gondolkodik. Gondolkodásának iránya azonban egyáltalán nem utal arra, hogy a történet milyen szempontból nyugtalanítja, az interpretáció, a metafora megértésének lehetősége egyszerűen nem adott számára, a konklúzió pedig olyan mértékben beszűkült gondolkodásmódra utal, hogy kérdésessé válik a beszélő tisztánlátása is. Hogy azonban a szöveg nem reflektál erre az impotenciára, az implicit jele annak, hogy a jelölés sajátosságai függetlenek a jelhasználó intencióitól – a metafikció, a filozófia nyelvi fordulatának irodalmi leképezése ezt megváltoztatni nem, csak leleplezni tudta. Ezek a szövegek éppen ezért térhetnek vissza ismét a történetmondás, történetmesélés hagyományához: megszólalásuk problematikája ott rejlik előtörténetükben, és nem ennek újra felmutatása, hanem az utólagosság legitimálja és teszi tudatossá látszólagos tudatlanságukat, felszínességüket.

Eve does not say much. Her daughter is in a psychiatric hospital in Camarillo. Eve's daughter tried to kill herself with a gun by shooting herself in the stomach. I cannot understand why Eve's daughter did not shot herself in the head. I cannot understand why she lay down on the floor of her mother's walk-in closet and pointed her stepfather's gun at her stomach. I try to imagine the sequence of events that afternoon leading up to the shooting<sup>xxiv</sup> (*The Up Escalator* 23).

A főszereplő narrátor minden próbálkozás ellenére is képtelen az események mögötti összefüggések felismerésére, gondolkodása nélkülözi az összetettséget. A gondolatmenet konklúzióját egy naiv, meglepően ötlettelen, a problémával semmilyen lényeges összefüggésben nem lévő metonimikus magyarázat adja:

But Faith begins to talk about how her daughter's therapy is progressing. Sheila is an anorexic. My own daughter has met Sheila and may also be an anorexic<sup>xv</sup> (*The Up Escalator* 23).

A narráció minimalista jellegzetességei is ennek a beszűkült narrátori tudatállapotnak a megjelenései a szöveg szintjén: "a nihilbe zártságban a redukált, minimális én vegetál" (Abádi Nagy, 1994: 188), az elbeszélés ennek megfelelően kommentár nélküli, redukált, a kultúra-textúra mikroszkopikusan életközeli megfigyeléseken alapul, egyszerű és ezért precíz, ha úgy tetszik, autentikus, és igen erős fokalizáció jellemzi: ennek segítségével a szöveg úgy jelöli ki megszólalásának kontextusait, hogy közben nem reflektál erre a technikára. Ez alátámasztja a *Generation X*-szel kapcsolatban mondottakat annyiban, amennyiben itt is igazolódni látszik: nem a tapasztalat a generációs, szubkulturális kötöttségű, mivel az individuális különbségek mindig jelentősebbek, meghatározóbbak az egyének csoportjait egymástól elválasztó differenciáknál. A megszólalás, a nyelvhasználat, az értelmezés különbségei hozzák létre a szubkulturákat, illetve tartják fent ezek különbségeit a szöveg terében, részben éppen a szövegek közti terek áthidalására szolgáló technikák azonossága vagy eltérése alapján. "A szereplők patkányokra hasonlítanak, akik útvesztőben bolyonganak, melyet az olvasó lát, ők azonban nem. A determinista tárgykezelés eltörli a különbségeket; mint Beattie szereplőit, Carveréit is egységesíti, hogy problémáikat képtelenek megoldani, sőt átlátni. Az olvasót nem az azonosulás vonja be, hanem egyfajta megvilágosult, felsőbb szimpátia: *megértem a nehézségedet, hogy lehetséges, hogy te nem?*" írja Madison Bell Carver, illetve általában a minimalizmus szövegei és a rájuk jellemző determinizmus kapcsán (Bell, 67). A minimalizmussal kapcsolatban általában emlegetett determinizmus és nihilizmus (Karl, 384) voltaképpen az olvasás hiányérzetének megfogalmazódása. Hiányzik az a biztos kiindulópont, az a minimális konszenzus, tradíció, melyre az újra és újra felmerülő konfliktusok megoldását alapozni lehetne. Ennek megítélése megosztja az értelmezőket, de nem ritkán a regény morális tartalmáról folyó vita kontextusát idézi fel – ez a jelenség jól megfigyelhető a minimalizmusról, a "brat pack" irodalomról és a "Lifestyle Fiction" alkotásairól folytatott kritikai párbeszédekben.

### Rekontextualizáció

Visszatérve az eredet kérdéséhez megállapíthatjuk, hogy e regények nyelvi szintjének egyik legsúlyosabb problémája és a retorikában különösen expliciten megjelenő feszültségforrása az elsajátított anyanyelv és a jelölés folyamatában beszélt illetve működő rendszer inkompatibilitása. A nyelv ugyanis eredetében, történetileg a késői kapitalizmus nagyvárosának kronotoposzához kötődik, és központi működése is a város gondolkodási struktúráihoz kapcsolódik. Ilyen értelemben a nyelv marginális és szubverzív használata az, amit a *Generation X*-ben a bungaló kronotoposzával jellemezhetünk. A bungalók Palm Springsben vannak, amely átmenetet képvisel a város és a sivatag között: ezt jelzi az átmenet, az úton levés metaforáinak fontos szerepe a bungalókkal kapcsolatban a narrátori szövegben. A *Glamoramában* ez a tér a hajó, ahol Victor, akárcsak a *Generation X* városból kiszakadt három főszereplője Palm Springsben, igazi eredet és eredetiség nélkül néz szembe az ismeretlennel. Ők ideérkeztek és tovább fognak menni, ezzel makroszinten szimbolizálva a szöveg szemantikai elcsúszását a bungaló világának lefedésében. Itt, ezen a szinten fogalmazódik meg a generációs – szubkulturális szöveg egyik központi kérdése: a különböző diszkurzusok, diszkurzív struktúrák használatának problémája az adott (kódoló) diszkurzuson kívül. Az adott diszkurzusban az értelemadás központi tevékenysége a korlátozott szemiózis, vagyis az értelmező megakasztja a jelölők korlátlan egymásra utalását, más szavakkal, noha a végtelen szemantikai rekurzivitás a nyelv alapvető elve, bizonyos diszkurzusok ezt limitálni próbálják, így azok értelmezésében a jelölők egymásra utalása csak korlátok között valósulhat meg (Collins, 81). Ez azért fontos, mert rámutat az interpretáció elsőségére a szöveg terének kijelölésekor, hiszen a szöveg jelentésségének kétségtelenül feltétele kell, hogy legyen a szöveg nyelvének ismerete, ez pedig ismételten megerősíti azt, hogy a szöveg érthetőségének feltétele retorikai kérdés. A jelölőpraxis végessége, erőtlensége vagy éppen kivételesen gazdag allúziós rendszere, a határok kijelölése retorikai, narratológiai sajátosság. Ezek a határok az okai annak, hogy a nyelvi működés, történés közege, rendszere egyáltalában nem homogén, hanem gyakran egymással teljesen inkompatibilis diszkurzusokból áll, amelyek különbsége leginkább retorikai és stilisztikai jellegű, minden okunk megvan azonban stilisztikáinak tartani az interpellációk különbségeit is. Ez alátámasztja az új-realista regény retori-

kai formáiról mondottakat, vagyis, hogy a retorikai jellegzetességek önmagukban is kijelölik azt a kontextust, amelyben a lehetséges interpretációk párbeszédre tudnak lépni a szöveggel. Mivel a kultúra nem homogén, hanem feszültségekkel és különbségekkel teli diszkurzív “felület”, az egyes diszkurzusok materiális megjelenései stilisztikai jellegzetességek alapján különülhetnek egymástól.

Bár Baudrillard szerint a tömegek a tömegkultúra hatására egységesülnek, és a korábbi különbségek semlegesítik egymást, a jelek egységessége, a szubkultúrák hasonlósága a felületes szemlélőt megtévesztő látszat (Ibid. 117). Az ilyen szövegekre ugyanis gyakran a posztmodern építészettel kapcsolatban is emlegetett dupla-kódoltság jellemző, vagyis egyszerre dolgoznak elitista és populáris kódokkal, így olyan nyelvet használnak, amely egyszerre érthető két egymástól meglehetősen különböző csoport számára is, miközben az értelmezés technikái és intenciói különbözőek lehetnek. Ennek alapja a rekontextualizáció, mely természetesen vezet a hagyományok felé fordulásához, és ami a posztmodern bizonyos tradíciók és kultúrák morfológiai folyamatosságát is biztosítani tudja a rekontextualizáción keresztül, bár ezt a technikát Jameson mint “nosztalgizást” elutasítja (Jameson, 1991: 20).<sup>27</sup>

Különös jelenség, hogy a fiatalok szubkultúráit szokásaik és jellegzetes tárgyaik alapján definiálják, jóllehet pusztán a viselt dolgok, a kedvenc zenék stb. nem alkotnak stílust. A stílust a rekontextualizáció, a “stilizáció” hozza létre, amit a csoport egységének kulcsaként határozhatunk meg. Ennek eleme a más jelentésrendszerből vett tárgyak reszignifikációja az adott szubkultúra kódstruktúrájába való beemelése által. Így jogosnak tűnik az adott szubkultúrák, generációk stb. kánonai helyett inkább azok olvasási, értelmezési gyakorlatára helyezni a hangsúlyt akkor, amikor jellemzésükkel megpróbálkozunk. Jóllehet bizonyos szövegek befogadásának története meglehetősen pontosan kijelöli azokat a diszkurzusokat, amelyekben a szöveg olvashatónak, megszólíthatóan ígérkezik, így esetleg megkísérelhetjük egyik-másik szubkultúra, generáció kánonjának leírását. Ha azonban belátjuk és figyelembe is vesszük, hogy egy szöveg jelenlétének a hiánya valamely kánonban nem kevésbé tételeződik a kánonalkotó közösség értelmező műveleteinek eredményeként, mint a jelenléte egy másik kánonban, akkor helyesnek tűnik a szövegek, zenedarabok, fogyasztási cikkek kulturális jelentésmezeje helyett a jelentéstulajdonítás sajátosságait vizsgálni az adott értelmező közösség, szubkultúra leírásakor: egy jel esetleg egymástól lényegesen különböző, szélsőséges esetben egymással teljesen összemérhetetlen jelentésben szerepelhet a különböző diszkurzusokban.

A kérdés végül is úgy vetődik fel, hogy vajon mi alkotja az adott diszkurzus határát. A modernista és a posztmodern szövegek elsősorban a már elmondotthoz való viszonyukban különböznek egymástól: az előbbi dialógusba lép a hagyománnyal, hogy azután mint meghaladottat elutasíthassa, az utóbbi felismeri, hogy a már elmondott a jelenlegi állapot alapját alkotja, érzéseink, megismerésünk kereteit jelenti, ezért a vele kialakított kapcsolata inkább polilogikus; az elutasítást átalakítás váltja fel. Decentralizált, polilogikus kulturális térben nem beszélhetünk központi, domináns kultúráról, csak egymástól eltérő és egymással gyakran inkompatibilis szubkultúrákról. Az esztétikai ítéletnek és a kritikai beszédnek így tisztában kell lennie azzal, hogy nem privilegizált, kontextus-független pozícióból szólal meg; a diszkurzusok határai gyakran bizonytalanok, egymást fedik. A posztmodern textuális gyakorlat és a kulturális kontextus az ideológiakritika szükségességére figyelmeztet és rámutat, hogy a mai kritikus feladata és lehetősége a szimbolikus folyamatok és a szubjektivitás társadalmi megjelenései közti kapcsolatok elemzése, továbbá a kulturális konfliktushelyzetbe került szubjektum viselkedésének értelmezése. Míg ugyanis az egységes kultúrák megszűntek, az egymástól eltérő szubjektum-konstituáló diszkurzusok csak tovább erősödtek, a kulturális határokat szubkulturális differenciákkal helyettesítve (Collins, 89). Ez az idézett szövegekben a rekontextualizáció eszközével élő nyelvhasználati különbségekben mutatkozik meg a legközvetlenebbül.

### *Konszenzus*

Tekintve, hogy a nyelv elsajátítása a városban történt, és központi használata is a városi kultúra szemantikájához és szemiotikájához kötődik, kérdés, hogy milyen stratégiákon keresztül valósítható meg a pontos jelölés egy olyan átmeneti diszkurzív térben, mint amilyen a bungalóké, különös tekintettel arra, hogy az elmondani kívánt történetek nyelvi inkorporálódása és kódolása meglehetősen változatos diszkurzív terekben megy végbe. Ezek közül némelyik kifejezetten a városhoz tartozik, mások a bungalókhoz kötődnek, és végül nem egy a sivatag apokaliptikus szemantikáját használja a narratív struktúrába való illeszkedéshez. Ezek elmondásában az egymáshoz nagyon kevés dologban hasonlító beszélők meglehetősen egységes pragmatikai szerkezeteket, stratégiákat használnak. Értelmezésemben ez az egységesség az, ami a szöveg

<sup>27</sup> A “nosztalgia” mint vád Ellis *The Informers* című kötetével kapcsolatban is elhangzik (Edelman, 10).

terében az “X generációt” és ezzel a jelhasználat alapjait megalkotja, képviseli. Nem a hasonló élmények, események, hanem a nem kötött, de valamiképpen mégis konszenzuálisnak tűnő pragmatikai szabályok azok, amelyek lehetővé teszik a megértést a beszélők és az olvasók egyes rétegei és generációi számára. Ez egyben azt is jelenti, hogy bizonyos olvasási módszerek, stratégiák és az ezekkel élő olvasói rétegek, közösségek számára nincs adva a megértés lehetősége, még a félreértésé sem, hiszen elsősorban nem pragmatikailag vagy szintaktikailag, hanem egyszerűen szemantikailag nem képesek kapcsolódni az ilyen szöveg narratív formáihoz: nem értik a szavakat. Erre a jelenségre Ellis szövegeinek kritikai fogadtatása kapcsán még visszatérek.

“Dad, I’m opening this club. I’m doing some modeling.” I sit up a little for emphasis. “Hey – and I’m waiting to hear if I have a part in *Flatliners II*.”

“This is a movie?” he asks dubiously.

“No – it’s a sandwich,” I stay stunned<sup>xxvi</sup> (*Glamorama* 79).

A bungaló kronotoposzához kapcsolódó nyelvhasználat a *Generation X* fő nyelvi rétege, hiszen az elbeszélte történetek nyelvi előadása mindig itt megy végbe, egy olyan átmeneti állapotban, amelynek nyelvi diakroniája meglehetősen nehezen nyomozható ki. A nyelvi szinkronitás a történetiség irányában olyan sok változót tartalmaz (a történetek kódolásának és feldolgozásának pszichológiai vonatkozásait, a nyelv elsajátításának egyéni meghatározottságait), hogy óhatatlanul is felértékelődik, és centrális helyzetbe kerül egy látzólag mellékes vonás, az egyéni történetek és történetek kulturális kódoltságának diszkurzusokhoz való kötöttsége, vagyis az, amit a *Generation X* narrátora így fogalmaz meg:

Dag is from Toronto, Canada (dual citizenship). Claire is from Los Angeles, California. I, for that matter, am from Portland, Oregon, but where you're from feels sort of irrelevant these days ("Since everyone has the same stores in their mini-malls," according to my younger brother, Tyler)<sup>xxvii</sup> (*Generation X* 4).

A nyelvi jelölhetőség és a pontos kifejezés alapja, illetve záloga a posztmodern populáris kultúra, a konzumtársadalom termékeinek ismerete, mivel ez jelenti azt a bázist, amely minden beszélő és ideális értelmező számára egyformán adott és elérhető. Az új-realista regény legjellemzőbb tapasztalata az, hogy bizonyos rétegek, korosztályok (így az "x generáció" is) szinte kizárólag kulturális ismereteik alapján formálódnak és definiálódnak: e szövegek és így Coupland könyveinek is egyik előfeltevése, hogy az emberek ma azért érznek együtt a velük egy korban felnevelkedettekkel, mert a médiumok azonos képeiben, üzenetekben részesültek és részesülnek. A médiumok kultúrája formálja e közösségeket, és a médiumokból megszerzett közös tudást használják kommunikációjuk alapjául.<sup>28</sup> Az *American Psycho* állandóan ismétlődő leírásai a viselt ruhák márkanevéről és a *Glamorama* fél oldalakat kitevő felsorolásai az adott összejövetelel megjelenő hírességek neveiből ugyancsak kikezdhetik az olvasó türelmét, és lehetetlenné tehetik a megértést, ha az értelmező nem tud jelentést társítani a szavakhoz, nevekhez, azaz, ha nem képes azok jelentékének dekódolására. Ez egyébként történeti kérdés is, a szubverzív potenciál ugyanis az “enumeráció” tradicionális eszközeinek intertextuális transzformációjából és a felsorolt jelölők rekontextualizációjából származik, de elméletileg is érdekes jelenség, hogy bizonyos olvasásmódok alkalmazása esetén ez a tapasztalat miként vált át az értékítéletet informáló szövegsajátossággá. A generációkat és a szubkultúrákat, mikroközösségeket nem háborúk vagy válságok, közös célok vagy eszmék formálják, amikor nincsenek háborúk és válságok (illetve természetesen vannak, de mindig már interpretáció formájában mutatkoznak meg), a közös célok és eszmék pedig vagy hiteltelenek vagy egyszerűen ismeretlenek, így az értékobjektíváció letéteményesei nem az ideológiák és etikák harcosai, hősei, hanem az egyén, és ennyiben nem is beszélhetünk objektívációról (Bókay, 18).

Bár valószínűleg a tudatos beszélő számára lenyomozható, hogy önazonossága és világlátása mennyiben származtatható a médiumokból, úgy vélem, mindig van a tömegtájékoztatás és persze az olvasmányok és egyéb élmények hatásának egy olyan többlete, melynek befolyása nem tudatosítható sem a beszélő, sem az olvasó számára. Ez az olvasás folyamatában bizonytalanságot eredményez, amelyről az értelmezés feladata számot adni. Coupland *Shampoo Planet* című regényének hőse, Tyler számára például egyértelmű,

<sup>28</sup> “A médiumok mindenkit X-esnek neveznek, aki 30 és 39 között van. Ami újabb bizonyíték arra, hogy a piac és az újságírás sohasem értette meg, hogy az X egy olyan terminus, amely nem éveket jelent, hanem világméretet” (Coupland, 1995: 72).

hogy a *Heaven* márkanévvel jelölt termék csalódást fog neki okozni, de ő hinni szeretne a hangzatos szlogeneknek: mivel egész életét betöltik a piac és a kereskedelem jelei, nem tudja a világot másképpen látni, mint úgy, hogy minden szimbolikus jelentést is hordoz. A világ dolgairól való beszéd, a világ dolgainak kezelése így szüntelen olyan konnotációk alapján keresi a jelölőket, amelyek megértése egy mindig már meglévő háttértudást kíván meg, és amelyek egy általuk létrehozott valóságra utalnak. A fogyasztás tehát sokkal inkább informálódás és főleg informálás, mint vásárlás, részben ebből is következik, hogy a fogyasztási cikkek jelentős részének ára nem önértéküktől függ, hanem információtartalmuktól. Ehhez szükség van a kontextus meglétére is, és pontosan ez az, amit a médiumok biztosítanak a kommunikációhoz. A jel-érték komplex rendszerben rendelhető hozzá az adott dologhoz, és ez nem feltétlenül fedi a használati vagy a csereérték struktúráját.

The magician gives us the peace sign in a vague way.

“You did Brad Pitt’s party?” I ask.

The magician makes a deck of cards, the stool he’s sitting on, one of my slippers and a large bottle of Absolut Currant disappear, then says “Abracadabra.”

“You did Brad Pitt’s party?” I sigh<sup>xxviii</sup> (*Glamorama* 15-16).

Ez a képlet szorosan összefügg a posztmodern valóságot jelölni kívánó irodalmi szövegek realizmusával, valóság-effektusával, és alapját képezi az új-realista próza intertextuális utalásrendszerének.

### *Kontextus*

Amennyiben generációs vagy szubkulturális meghatározottságú posztmodern szövegekről beszélünk, elkerülhetetlen, hogy azokat valamiképpen kontextualizáljuk a kortárs amerikai prózairodalom keretein belül. A posztmodern évtizedében induló, majd a “realista megújulás” markáns irányzataként jelentkező minimalizmus hasonló elhelyezése adja Abádi Nagy Zoltán *A mai amerikai minimalista próza: kategóriahasználati és definíciós helyzetvázlat* című tanulmányának tárgyát, és bár Abádi Nagy Zoltán szövegének fő kérdése csak érintőlegesen kapcsolódik témámhoz, a “minimalizmus” fogalmának kontextualizálása hozzásegíthet a legújabb posztmodern próza retorikai stratégiáinak értelmezéséhez. A szöveg megnyugtatóan ad számot a “csoportnak”, “irányzatnak”, “hullámnak” nevezett és többé-kevésbé egységes jelenségként vizsgált minimalisták posztmodernhez való viszonyáról (Abádi Nagy, 1992: 87-105). Kétségtelenül nehéz történetileg elhelyezni egy olyan jelenséget, amely semmiképpen sem tekinthető lezártnak, hatástörténete bizonytalan, kanonizációja folyamatban van. Egyrészt ugyanis világossá válik, hogy a kritika által használt számtalan fogalom, amellyel a realizmus XX. század végi visszatértét próbálják hol értékelően, hol deskriptíven megragadni, nem ritkán összemérhetetlen kategóriák alapján csoportosítja a szövegeket és szerzőiket, így maguk a fogalmak sem állíthatók egymás mellé. Másrészt a minimalizmus kategória a maga sokszínűségével – bár jól kezelhető fogalomnak tűnik, szemben a posztmodernizmussal – ugyancsak elindult az inflálódás útján. Éppen ezért nem mellékes témám szempontjából a két fogalom egymáshoz való viszonyának kijelölése, illetve a realizmus mint eszköztár és a minimalizmus mint irányzat szétválasztása. Véleményem szerint a realizmus fogalmak túlkínálata csak részben magyarázható azzal, hogy a kritikusok a minimalista szövegek különböző – egyenként fontos, de a klasszifikáció szempontjából nem a legkarakterisztikusabb – jegyeivel azonosítják az új jelenséget.<sup>29</sup> Jóllehet ezen realizmus fogalmak gyakran valóban egymáshoz közelálló, hasonló jelenségek leírását adják, és ennyiben nemcsak lehetséges, hanem kifejezetten praktikus is (például) a minimalizmus címkével kiváltani őket, értelmezésem szerint ez a minimalizmus fogalom nem szerencsés kitérőmozdulat. Valószínűleg részben ezért Abádi Nagy Zoltán is elismeri, hogy az általános kijelentések hamis képet festhetnek bizonyos szövegekről, szerzőkről, és helyesebb minimalizmusokról, az amerikai minimalista próza variációiról beszélni (Abádi Nagy, 2001: 139). Ugyanezért nem céлом az elemzett szövegek irodalomtörténeti osztályozása, sőt, mint az látható, noha a szövegek bizonyos retorikai sajátosságok alapján egy csoportba sorolhatók, különbségeik sok szempontból jelentősebbek annál, hogyszem *egy*

<sup>29</sup> Olyan terminusok születtek, mint a neo-realizmus, a kísérleti realizmus, a fotó-realizmus, a hiperrealizmus, az ironikus realizmus, a kritikai realizmus, a fantasztikus realizmus, a mágikus realizmus, a szocialista realizmus vagy a mocskos realizmus. Ez utóbbit olyan szövegekre használták melyekre az egyszerűség, stízlátatlanság, részletesség, társadalmi pontosság párbeszédeség, hétköznapiság, sőt banalitás jellemző, mint például Carver, Ford, Wolff, Barthelme írásai (Bradbury, 262, 268-273).

irányzat termékeinek tarthatnánk őket. Az itt vizsgált szövegek a 90-es évek sok és különböző irányzatának, hullámának kontextusában jöttek létre, és bár némelyik minimalistának is tekinthető, a dolgozat nem kívánja a felmutatott retorikai jellegzetességeket a minimalizmus sajátosságaként bemutatni. Éppen ellenkezőleg: a hiperrealizmus alakzatai olyan elemeknek látszanak a kortárs amerikai prózairodalom kontextusában, amelyek elsősorban poétikailag fognak össze egymástól egyéb tekintetben jelentősen különböző szövegeket, irányzatokat is – ezért használom a tágabb értelmű új-realista megjelölést e főleg generációs alapon szerveződő prózairodalomra.

A kortárs amerikai regény horizontját az “izmusok” túltengése teszi nem ritkán átláthatatlanná, és ennek feloldása jelen dolgozatnak sem lehet célja. Technikai és módszertani megfontolások alapján azonban elkerülhetetlen, hogy a következő fejezet előtt röviden vázoljam azt a kontextust, amelyben a vizsgált tárgyat képező szövegek megszólalnak. Abádi Nagy Zoltán a minimalizmust egyszerre mint a posztmodern fejleményét és mint az ellene való lázadást tekinti (Abádi Nagy, 2001: 129), és az itt idézett, új-realista szövegek is ezen a határvidéken, a posztmodernizmus eredményeként és valamiképpen azzal szemben jelennek meg. Ez a különös kettősség – meglehet, nem annyira a szövegek sajátossága, mint a kortárs kritika sajátos helyzetéből adódó képtelensége a szétválasztásra – készíteti az értelmezést arra, hogy újabb és újabb jelenségekre való rávilágítással jellemezze a kortárs amerikai próza szövegeit. A hiperrealista retorikájú posztmodern szövegek közül néhány, különböző jellegzetességek alapján esetleg jogosan nevezhető minimalistának is, míg mások inkább mutatják a “klasszikus” posztmodern próza jellegzetességeit. Tekintettel azonban arra, hogy a posztmodern és a minimalizmus kapcsolata különösen bonyolult, dolgozatomban a hiperrealizmus kifejezéssel jelölöm azt az eszköztárat, amelynek használata az új-realista szövegeket alapvetően jellemzi. Noha az új-realista megjelölés valóban nagyon keveset árul el a regények szövegvilágának szervezőelveiről, történetileg valamelyest kontextualizálja azokat a stílári meghatározottságokat, amelyek alapján – kritikusi attitűdtől függően – e szövegek hol a posztmodern egy új kísérletének, hol például az azt meghaladni igyekvő minimalizmus példáinak tűnnek fel. Linda Hutcheon különösen szűk definíciója szerint például az egyetlen posztmodern prózatípus a historiográfikus metafikció, és miközben ezt az álláspontot Brian McHale nem tartja elfogadhatónak, saját maga hasonlóan önkényes és kevésbé védhető szempontok alapján zárja ki a posztmodern irodalomból Raymond Carver és Frederick Barthelme “K-mart realizmusát” illetve Jay McInerney és Bret Easton Ellis “yuppie-angst” fikcióját (McHale, 1992a: 20-21). Az új-realizmus terminust ennél fogva nem irodalomtörténeti kategóriaként használom, és ennyiben ez a fogalom nem is konkurenciája a posztmodern-minimalizmus fogalom párnak. Értelmezésemben a hiperrealizmus stratégiái éppúgy eszközei lehetnek a posztmodernnek, ahogy a minimalizmusnak és feltehetően még több más stílusirányzatnak, világlátásnak is.<sup>30</sup> Az ezredforduló társadalmi, gazdasági tendenciái, a posztindusztriális kapitalizmus világa és az ember helye e világban általában központjában szerepelnek a realizmus újbóli megjelenését magyarázó tanulmányoknak, és ha értékelésük nélküli is az erre való reflexiót, a posztmodern valóság nyelvi strukturáltságának belátása nem mond ellent konklúzióknak. A technológiai fejlődés, a nagyvárosi élet megváltozott interperszonális viszonyai és a politikai, ideológiai beszédmódok jelentésgeneráló szerepe a látszólag semleges diszkurzív helyzetekben, a populáris kultúra és a különböző szubkultúrák szimbolikus praxisai valószínűleg mind alapjai lehetnek e retorikai jelenségnek.

### *Szimuláció*

A 80-as évek szövegeiről Bradbury megjegyzi, hogy nagy szerepet kap bennük a kommercializmus, a tömegkultúra, és a valódi tapasztalatot felváltja a fogyasztási cikkek véletlenszerűsége. Sokat mondó, hogy Bradbury a XIX. század végének realizmusához hasonlítja a XX. század végi megszólalásmódokat, és társadalmi, történelmi párhuzamokat is talál, legalábbis elvi szinten. Átható változásokról, mozgásról, értékek felcserélődéséről, bizonytalanságról, megoldatlan szociális problémákról beszél, és érthetőnek találja, hogy a szerzők mindkét korban “ott akartak lenni”, a legpontosabban, a legélesebben akarták látni a jelent, és ha lehet, a jövőt (Bradbury, 273). Szem előtt tartva, hogy a szerzői intenció kérdése nem képezi vizsgálatom tárgyát, a (jelölt) valóság elmesélhetőségét technikai kérdésként és nem filozófiai problémaként kezelő új-realista irodalom azzal az igénnyel lép fel, hogy (ha az illúziókeltés eszközeivel is, de) ismerősként, sőt, valósként mutassa be az aktuális világ nyelvi, képi vagy éppen multimediális manifesztumait. Míg tehát a

<sup>30</sup> Bradbury például a realizmust mint igazából mindig is élő jelenséget vizsgálja, és a szerzők széles skáláját hozza vele kapcsolatba, így többek között felmerül Coover, Doctorow, Mailer, Abish, Pynchon, Roth, Bellow, Keillor, Chute, Phillips neve is, és általában a mellett az álláspont mellett érvel, hogy az egykori formai kísérletezés előbb-utóbb mindenképpen realizmusként fog értelmeződni (Bradbury, 261-284).

metafikatív próza fontos projektuma saját realitásigényének tagadása vagy legalábbis felmutatása és ennyiben problematizálása, a valóság fikcionalitását a felszín túlexponálásával leíró hiperrealista stratégiák a realitást újra szóba és ezzel játékba hozzák. A *Generation X* állandóan visszatérő „*A lot like life*”<sup>xxix</sup> hasonlata végtermékben az aktuális világ szövegére való hasonlóság értékénél fogva utal az alkalmazott retorika pontosságára és egyszerűségére. Nincs más eszmény, csak az élet(szerűség) és a valóság, ezek maradnak meg olyan pontokként, amelyekhez viszonyítani lehet a történeteket; még fontosabb, hogy nincs más referencia sem: a jelölés „igazságára” az általa eltakart valósághoz való hasonlóság a garancia akkor, amikor ezt a valóságot kétség kívül maga a szignifikáció generálja. A *Glamoramában* még ennél is szigorúbbak a valóságosság kritériumai. Itt ugyanis nem egyszerűen a média nyújtotta populáris kultúra ismerete a szükséges háttér a referencia és a jelentés megteremtéséhez, hanem a szórakoztatóipar elitjének világa lesz a regény végső referenciája.<sup>31</sup> Így és ezért válik a regény egy humoros, jelentéktelennek tűnő mozzanata a megértést, a nyelvműködést veszélyeztető egzisztenciális problémává.

“I mean,” JD continues, “I think comparatively it’s pretty in.”

“But in is out,” I explain, squinting to see where we’re heading. It’s so cold our breath steams, and when I touch the banister it feels like ice.

“What are you saying, Victor?”

“Out is in. Got it?”

“In is... *not* in anymore?” JD asks. “Is that it?”

I glance at him as we descend the next flight of stairs. “No, in is out. Out is in. Simple, non?”

JD blinks twice, shivering, both of us moving farther down into the darkness<sup>xxx</sup> (*Glamorama* 15).

A hiperrealista stratégiákkal dolgozó posztmodern szöveg jellemző és talán a legjobban a *szimulákrum* fogalmával leírható jelensége, hogy a valóságosság kritériumait mindig már olyan jelölőstruktúrák határozzák meg, amelyek éppen azt fedik le, ahol a valóságnak lennie kellene, ezzel pedig “az egész újkori világtapasztalat egyik alapismérve veszt el érvényét” (Kulcsár Szabó, 17). A *Glamoramában* és a *The Informers* bizonyos szövegeiben megjelenő társadalmi rétegeknek éppen az a különlegessége, hogy csak saját reprezentációiban léteznek, a médiák által konstruált szimulációban, a magazinokban, a televízióban, azaz Willis definíciója alapján maguk is proto-közösségek. Erről a hiányról azonban nem bizonyosodhat meg az olvasó, ahogy a beszélő sem, hiszen a jelölés éppen ezt takarja el, vagyis önmagában is a referenciaként tételezett valóság nem-létét jelenti. Miközben a cselekmény egésze szempontjából a *Glamorama* itt idézett része szinte mellékes és afféle szójátéknak tűnik, elméleti következményei beláthatatlanok a regény világában, és ezt JD meg is érti, noha Victor próbálja ezt a felismerést nevetségessé tenni.

“See, out is in, JD.”

“Victor, I’m really nervous as it is,” he says. “Don’t start with me today.”

“You don’t even have to think about it. Out is in. In is out.”

“Wait, okay. In is out? Do I have that down so far?”

(...)

“Right. Out is in.”

“But then what exactly *is* in?” JD asks, his breath steaming.

“*Out* is, JD.”

“So... *in* is *not* in?”

“That’s the whole p-p-point.” It is so cold my biceps are covered with goose bumps.

“But then what’s *out*? It’s *always* in? What about specifics?”

---

<sup>31</sup> “Mintegy vattaként hírességekkel van kitömve a szöveg: kavarognak a filmsztárok, rendezők, zenészek, híres sportolók stb., a szereplők egy-egy mondattal reagálnak rájuk, kommentálják őket, szót váltanak velük, de a regényvilágba igazából egyik sem lép be (csak díszletként léteznek, és ennek van valami nagyon erőteljes, hátborzongató hatása) Ez azonban csalóka realitás. Bizonyos, egyre szaporodó motívumok már itt, ebben az első, könnyed részben lassanként kialakítanak valami dosztojevszkiji-kafkai hangulatot, s a realitás síkja mellett a művet szinte észrevétlenül emelik meg a fantasztikum, a modern világot kísértetiesen leképező vízió szintjére. A legfontosabb ilyen motívum -- amely később a cselekmény alakításában is döntő lesz -- a hasonmás, a doppelgänger motívuma: Victor többször is zavarba esik, mert a barátnői azt mesélik, hogy olyan helyeken találkoztak vele, ahol ő nem járt. Ugyanezt a motívumot Ellis szinte nabokovi ügyességgel erősíti fel sok-sok apró részletben (Alison és Chloe például pontosan ugyanolyan ruhában jelenik meg a klub megnyitásán) -- nyilván azt akarja jelezni vele, hogy a modern amerikai civilizációban csak a szépség, a külső, a felszín számít, ezzel lehet sikert elérni, s így az emberek felcserélhetők stb.” (M. Nagy, 5-6).

“If you need this defined for you, maybe you’re in the wrong world,” I murmur<sup>xxx</sup> (*Glamorama* 15-16).

Az eredet elrejtése és a referencia tagadása együtt vezet ahhoz az igényhez, hogy valami úgy látszódjék, mint valami más (vö. Baudrillard, 1992: 220-224). Ez az igazság és a valóságos, megélt élmény és tapasztalat visszakerülése a szövegbe, a “reális és a referenciális túlhajtott termelése” a szöveg jelölősoraiban (Baudrillard, 1996: 161-193). Ha a szöveg realitásáról beszélünk, ezt kell figyelembe venni: az a valóság, amelyet az új-realista, posztmodern szöveg hiperreális referenciájának tekintünk, egyáltalában nem az, amit az aktuális világ tapasztalati valóságának tartunk. A kettő különbsége szubjektív elemekre is visszavezethető. Ennél sokkal fontosabb azonban az, hogy a jelölés folyamata nem referenciális stratégiákat követ, mert alapja a szimulákrum – miközben azonban ez a jelenség történetileg a jelölés állandó kondíciója, felismerése és tudatosítása, strukturalitásában való elgondolása a posztmodern eredménye.

A szimulákrumnak két különböző elmélete és értelmezése van, mindkettő radikális következményekkel a valóság (vagy a realitás), a jel, a referencia fogalmaira nézve; <sup>32</sup> itt azonban csak Baudrillard leírásával, illetve annak bizonyos konzekvenciáival foglalkozom, a kapcsolódó elméleti kérdések részletesebb bemutatására viszont nem szánok teret. Baudrillard a szimulákrum definíciójához bevezeti a hiperreális (*hyperreal*) fogalmát az eredet és realitás nélküli valóság jelölésére. Történetileg a reális leképezésének, a jelölésnek négy szakaszát különbözteti meg, <sup>33</sup> azonban nem fejt ki, hogy a realitás azt jelenti-e, amit a metafizika valóság fogalma jelöl, vagy pedig nem az esszenciára kell gondolni. Ez megnehezíti a szimulákrum definícióját, hiszen azt vagy egy olyan fogalommal szemben kell meghatároznunk, amelynek jelentése problematikus, vagy egy olyannal szemben, amelynek jelentése nem ismert. Az a kijelentés például, amely szerint a “szimulákrum eredeténél valóságosabbnak tűnik”, ellentmond annak, hogy maga a valóság képzetek és szimulált tapasztalat világa, mely lehetetlenné teszi a valódi és a másolat megkülönböztetését. Az, hogy a valóság csak reprezentációjában jelenik meg, és sohasem jelenvaló létében (Jameson, 1991: 262; Sadie, 150-175), nem támasztja alá a valóság állapotának megváltozását. Jameson szerint például a valódi nem reprezentálható, és ez egyben egyetlen karakterisztikum is (Jameson 1991: 169-170). Ebben a definícióban rejelő logikai körbeforgás leírható a Baudrillard által bevezetett obszcenitás terminussal<sup>34</sup>, ahol a szimulákrum jelölés, amely jelöl(het)etlen valóságként prezentálja magát. Mivel a valóság, a történelem változik meg, olyannak tűnik, amilyen nem volt, a szubjektum sohasem létezett valóság után érez nosztalgiát, a valótlanság valós jelenlevőként kerül elő. Az elméletírók kijelentései azonban arra engednek következtetni, hogy a realitás és a szimulákrum nem azonos kategória fogalmi, és a köztük fennálló viszony ropant komplex és homályos. Egyrészt bármelyik állítása a másik tagadását kell, hogy jelentse, másrészt amennyiben a szimulákrum a reális egy interpretációja, úgy a jelenlét kritériumának maga is eleget tesz, és menthetetlenül valóságosnak tételeződik. A valóság, az eredet utáni vágy kérdéséről van szó, melynek magyarázatára Baudrillard egy érdekes fogalmat, a “lebeszélés stratégiáját” vezeti be. Ennek értelmezéséhez két megközelítést vehetünk alapul. Egyrészt a rábeszélés értelmében ez a stratégia felkelti a nosztalgiát, a vágyat az eredeti iránt, mivel azonban ez a vágy mindig a jelhasználat szintjén keletkezik, beteljesítése is a jelölés pragmatikájában valósulhat meg. A szimuláció viszont az eredet elérését, a referencia lehetőségét is tagadja, és ennyiben magának a jelnek mint értéknek a tagadása. Ez a jelölés így végeredményben lebeszélés az eredetiről a rábeszélés értelmében. A valódi feltámasztása az interpretáció teljesítménye lesz, amely abban a választásban realizálódik, ahogy az olvasat a végtelen szemantikai rekurzivitást önkényesen (de aligha szubjektíven és csak értelmezéstől függően innovatívan) lezártnak tekinti, és a figurativitásban látja a jelentés lehetőségét. A jel értékének tagadása tehát a jelentés és a jel intim kapcsolatának (vissza)állítása, és mint ilyen egyrészt a figurativitás eredendőségének állítása, másrészt a rekonstrukció mozgását idézi saját dinamikájában. A lebeszélés stratégiája dinamikus mozgás az eredet mítosza és a reprezentáció lehetőségei

<sup>32</sup> Klossowski és Baudrillard elméleteire gondolok. Klossowski szerint a szimulákrum valami kommunikálhatatlannak és reprezentálhatatlannak az aktualizációja. A szimulákrum a fantázia szüleményét konvencionális sztereotípiákká alakítja (Weiss, 161). Klossowski nem fejt ki, hogy melyek a szimulákrumot a metaforától, allegóriától stb. megkülönböztető jegyek, és más elméletírókkal szemben, a szimulákrum megjelenését nem köti a posztmodernhez.

<sup>33</sup> “- egy mély realitás visszatükröződése,

- elleplezi és eltorzítja a mély realitást,

- elleplezi a mély realitás *hiányát*,

- nincs viszonyban semmiféle realitással: önmaga tiszta szimulákruma” (Baudrillard, 1996: 165).

<sup>34</sup> “Obscenity begins precisely when there is no more spectacle, no more scene, when all becomes transparent and immediate visibility, when everything is exposed to the harsh and inexorable light of information and communication.” Idézi Baudrillard-t Connor (Connor, 192).



között – olyan kettősség, amelyet a posztmodern kontextusában megszólaló próza szemantikája hol programszerűen és tudatosan, hol csak mintegy szükségszerűen, de láthatóvá tesz.

Mindez új szempontból veti fel az ismétlés problematikáját, amivel később még bővebben foglalkozom, itt csak annyit jegyzek meg, hogy a másolat, az ismétlés, a jelölés és az eredeti közötti távolsághoz való viszony jellege meghatározza a szövegek retorikájának mozgásterét és ezzel a jelentésadás folyamatait. A technológiai fejlődésen alapuló társadalmi rend alapvető cselekvése a reprodukció: a posztmodernben a befogadáshoz és a megértéshez az eredeti megismétlésének tapasztalata társul (vö. Allen, 181-182). Noha maga a reprezentáció kelti fel a vágyat az eredeti iránt, annak megjelenítését saját struktúrájának jellegzetességeiből adódóan mindig már lehetetlenné is teszi. A lebeszélés ideológia, a szimuláció önreflexív stratégiájáé, mellyel felfedi az eredetihez való dinamikus viszonyát mind a jelölésnek mind az olvasatnak (vö. Debord, 14). Az válik nyilvánvalóvá, amit a jelölés mindig is elfedett valamennyire: a referenciális, az autentikus termelése és szövegbeli túlkínálata felmutatja és távolságba helyezi a hiperrealitás stratégiáját. Olyan pozíciót biztosít, amelyből a lebeszélés mindig kettősségében mutatkozik meg a megértés számára.

Az igaz, a megélt beözönlése a hiperrealizmus legszembetűnőbb jegyeként kerül elénk a szövegekben. Az eredeti felmutatásának látszata és állandó újratermelése az interpretáció számára lehetőséget ad olyan intertextuális felület megképzésére, mely azután referenciapontként szolgálhat a saját előfeltevéseit és stratégiáit is kérdések tárgyává tevő olvasatok számára. A lebeszélés dinamikája így nem a “jó megjelenítés” rendszerének elleplezett ideológiai háttere, hiszen azok a valamit leplezés technikáit alkalmazva mindig inkább rábeszélni akarnak, és ezzel talán akaratlanul árulják el saját intenciójukat és az alkalmazott stratégiák jellegzetességeit: a dinamizmus hiányát. Ez a statikus rendszer a biztonság látszatát kelti, de a baudrillard-i olvasatban ez a látszat metafizikus, megtévesztő, utópikus, mivel az intertextualitás rendszere korántsem stabil, változatlan struktúra. Az új-realizmus jelölési stratégiáival ezektől a meghatározottságoktól kíván szabadulni úgy, hogy felmutatja, új kontextusba helyezi, újra meg újra ismétli és ezzel problematizálja is az eredetit, a valóságost, az autentikust. A szimuláció dinamikája, nukleáris és genetikus működése (melynek leírása ugyancsak nem könnyű a jelölés, referencia, hiány fogalmaival, hiszen maga éppen ezek tagadása), a lebeszéléssel létrehozza az eredetet, és nem kínál biztonságot, hiszen a mozgásban mutatkozik meg természete. A tárgyalt prózai alkotások realizmusa erre a világra, illetve kontextusra vonatkozik, így a “posztmodern” és a “realizmus” szembeállítása aligha tartható fenn: a valóság jelölése mindenképpen konstrukció, függetlenül a jelölés módjától. Ez véleményem szerint felfogható egy totálisan nyelvi tapasztalatnak, hiszen az ilyen reális, a realitás-effektusért felelős jelölőknek a kristevai értelemben vett szimbolikusba való beépülése nem vitatható. A média-kultúra, illetve annak termékeire, mint jelölőkre való utalás, a kulturális jelek szimbolikus értékben való használata a szöveg radikális intertextualizálódásához vezet, ami az új-realista szövegek befogadásának egyik legfontosabb és talán legváratlanabb tapasztalata. Beverley szerint a posztmodern egyik nagy “érdeme”, hogy a fogyasztás - befogadás esztétikájára irányította a figyelmet, szemben a romantikának és a modernnek az alkotó iránt mutatott érdeklődésével (Beverley, 1). Ez felveti a magas kultúra és a szórakoztatóipar közti értékkülönbség problémáját. Igaz ugyan, hogy a mindennapi élet esztétizálását már az avantgárd is célul tűzte ki, hogy megtörje az elitizmust, és demokratizálja a kultúrát, ahogy azt Berman megfogalmazza (Berman, 48), Beverley Burger analizisét idézve kifejti azonban, hogy a posztmodernben nemcsak eltűnik a különbség a kultúra és a szórakoztatás között, de éppen a kultúra alakul át fogyasztási cikké, és ezzel praktikusán megszűnik a különbség is a szórakoztatás és a magas kultúra között. Adorno Odüsszeusz-elemzésére utalva így fogalmaz: “a posztmodernben Odüsszeusz hajósai nem pusztán együtt hallgatják vezérükkel a sziréneket, de együtt is énekelnek velük, és lábukkal verik a ritmust”(Beverley, 2). A jelen kulturális kontextusa – amelyben fontos jelentésszinteket a pop, a divat a film stb. határoz meg - tökéletesen heterogén; a posztmodern olyan megosztott és részleges diszkurzusokból áll össze, melyek lefedése megkívánja egymástól egészen különböző szótárak használatát (vö. McRobbie, 15). Norris a fragmentációt vizsgálva úgy vélekedik, hogy a posztmodern annak a hosszú intellektuális kísérletezési sornak a végén áll, amely Saussure-től a pszichoanalízisen és a posztstrukturalizmuson keresztül Baudrillard-dig tart. A fragmentáció az egységes szubjektum képzetével való totális szakítást jelenti, mely a kultúrába is beleíródik, de míg ez a fragmentáció Jameson elméletében a csönd és a skizofrénia alapja, McRobbie szerint inkább a posztmodern megszólalás elméleti kiindulópontja, és önmagában nem esztétikai kategória (McRobbie, 28) – a fikció realizmusra törekszik, miközben mindig metaforikus.

Az új-realizmus szövegei nem különböznek a posztmodern klasszikus prózai alkotásaitól abban, hogy rájuk gyakran igen erős fragmentáltság jellemző, a szövegkohézió bizonyos pontokon nagyon gyenge, és ebből fakadóan gyakran nem is mondanak el olyan történetet, amely önmagában adná a szöveg érdekességét, jelentőségét. Miközben ez a jellegzetesség a posztmodern valóságtapasztalat indukálta válasz, az új-realista próza esetében a szövegstruktúrát és ebből következően a megértést érintő következményei némileg váratlanok. Ez a próza a jelentésséget a lehető legkisebb egységekben igyekszik biztosítani, ez pedig a megértés gyorsaságának ígéretét hordozza magában (vö. Abádi Nagy, 1994: 134). Az új-realista szöveg nagyon gyakran lényegében szekvenciákból áll, állóképek metonimikus sorozataiból, ez a kapcsolat adja az alkotás kohéziójának legerősebb elemét, és persze a jelen tapasztalatának felerősödéséhez is vezet. A hiperrealista retorikával dolgozó posztmodern szövegek szemantikai szintjére vonatkoztatva azt mondhatjuk, hogy a narrációnak olyan jelölőket kell használnia, amelyek nagyon egyértelmű referenciával bírnak, pontosak és a megcélzott rétegnek (és esetenként csak annak) nem jelentenek problémát a gyors dekódolásban. Nem az elmesélt történet, a tapasztalat a közös tehát, hanem a retorikai eszköztár. A történet hiánya az "x generáció" prózájában különösen Ellis szövegeire jellemző<sup>35</sup>, de általánosságban a minimalizmus és tágabb értelemben az új-realizmus sajátosságának is tekinthető.

Jogosnak tűnik az elképzelés, hogy ezeket a szövegeket részben pontosan hiperreális jelölési rendszerek gátolják meg a klasszikussá válásban. Amennyiben a nem kortárs, a diszkurzuson kívül álló olvasónak túlzottan sok energiát kell az ilyen utalások felfejtésébe fektetni, az talán valóban akadályozhatja a szöveg "klasszikussá válását", egyáltalán kanonizációját olyan akadémikus közösségek által, amelyek mintegy kívülről érzik magukat e szövegek tételezett olvasóközösségén (és persze a szövegeket ezért nagyon gyakran nem csak érdektelennek, hanem értéktelennek is nyilvánítják). A struktúrában ez úgy jelenik meg, hogy a mulékony, kultúrafüggő jelenségekre mint a megéltre, a referencialitás (és az igazság) biztosítékaira való utalások a szöveg mikrostruktúrájának szintjén a megértés lehetőségét tekintve analogikusan működnek: önmagát leleplezve (még ha az elleplezés szándékával is) a szövegek maguk jelentik be az időtlenség, a kultúra-függetlenség iránti vágy feladását, hiszen számukra is nyilvánvaló, hogy "a generáció lázadása a nyomukba lépők számára már ortodoxia" (Hassan, 1978: 208).<sup>36</sup> Ez az értelmezés a szöveg önreflexív hatástörténeti tudatosságára vonatkozóan csak a referenciát tételező, az olvashatóság kritériumát a rekonstrukció lehetőségébe helyező diszkurzusokban érvényes. Más tekintetben, amennyiben minden realista, hiperreális és intertextuális utalás a szimuláció stratégiájában maga generálja saját referenciáját, amelyhez a megértés lehetősége elvileg nemcsak a kódoló diszkurzuson belül adott, a jelentés hozzáférhetőségének lehetősége az interpretáció innovativitása, a "stilizáció", és ez új szempontból veti fel a generációs, szubkulturális szövegek problémakörének számos kérdését.

A változás, a gyorsaság, a nóvum megírása, rögzítése a generáció, a diszkurzus létrehozása is egyben. Hangot adás, megszólaltatás, amely azonnal az új, a még nem kanalizált energia irányítását, megkötését is jelenti: ezek alapján a megújulás kísérletének sikere mindig a figurativitás kódrendszerének hozzáférhetőségétől függ. A generáció diszkurzusában, nyelvjátékaiban kódolt szöveg mindig és szükségképpen retorikus lesz, csakhogy ennek alapján nehéz vagy éppen lehetetlen a generációs fogalom definíciója. Ez a szó a korszakolás problémakörébe utalja e vizsgálat tárgyát, és olyan kérdéseket vet fel, amelyek megválaszolásához el kell mozdulnunk a szöveg kristevai értelmezésének irányába. Annak a belátásnak, hogy a jelentésadás folyamatai nem állnak a szerző kontrollja alatt, fontos következményei vannak akkor is, amikor egy adott szöveget mint generációs vagy mint szubkulturális (katalógus)regényt értelmezünk. Amennyiben egy szöveget az olvasók egy közössége reprezentatívnak tart, azt értelmezésem szerint a szövegek figurativitása alapján teszi, és ebben a hagyományhoz való (rekonstruktív vagy polemikus viszony) is realizálódik. Az új-realista szövegek figurativitása pedig olyan szövegfunkció, mely mindig helyet biztosít az

---

<sup>35</sup> Mint a már idézett interjúban mondja: "Komoly problémáim vannak a történet létrehozásával: szinte mindig úgy tűnik, mintha ez valami kényszer vagy előírás volna, és én inkább nem követem ezt az eljárásmodot. Mindez persze nem jelenti azt, hogy nem élvezem azokat a regényeket, melyeknek cselekményük van; lehetnek olyan regényeid, melyek nagyon, nagyon pontosak és őszinték, regények, melyeknek van története. Ezek központi részei az irodalomnak. Ugyanakkor mégis csak Ann Beattie volt az a személy, aki különösen nagy hatással volt rám, mikor írni kezdtem. Az ő első két, gyűjteményes kötete nyitotta fel a szememet, ugyanis azokból hiányzott az elbeszélésekre jellemző klasszikus történetstruktúra. Ezek döbbsentettek rá arra, hogy mi mindent lehet csinálni a formával. A narratívának nem kell egyenes, lineáris dolognak lennie" (Schumacher, 123).

<sup>36</sup> "Glamoráma nem mint eredeti és nagyszerű regény, hanem mint a pillanatnyi kulturális érzületet tipizáló szöveg kelt kritikái visszhangot. (...) Tíz év múlva a *Glamorámát* eltemetődik a konzumtársadalom emlékei alatt. És a maga különös, barokkos módján a regénynek ez az egyetlen vágya az irodalmi halhatatlansággal kapcsolatban: a konzumtársadalom fölöslegeként született. 'A menő nem menő', mondja Victor. 'A nem menő a menő'" (Ayers, 12).

intertextualitásnak, így legalábbis a genette-i értelemben magával hozza a szöveg behatárolhatóságának és behatárolhatatlanságának képzetét is. Kérdés azonban, hogy mi alapján definiáljuk egy adott szöveg határait. Lehetséges bizonyos diszkurzív stabilizációs mechanizmusok segítségével hívása (vö. Kulcsár-Szabó, 12) ekkor azonban szövegen kívülinek kell ezeket tekintenünk, ami további problémákat okoz; ezek a diszkurzív markerek amúgy is csak a szöveg minimális határait tudják kijelölni. Kétséges, hogy megfelelően definitív, és elegendő-e ezek használata, hiszen nem képesek megadni a szöveg textualitásának határait sem szinkronitásban, sem történetileg. Valószínűleg a figurativitás és a szövegüniverzum sajátos permutációja maximálisan egyáltalán nem behatárolható egységeket hoz létre, melyekre legfeljebb szerény leíró megjegyzéseket tehetünk, például ami retoricitásukat vagy a struktúrájukat illeti. Mindazonáltal a szöveg figurativitása a cselekménynek és a történetnek is komponense, és a szöveg struktúrájában a történetet néha lefedő, néha elbizonytalanító hálót alkot: ennek strukturális megjelenése a *Generation X* kronotopikus szerkezete.

A *Generation X* bungaló kronotoposzához leginkább Andy kötődik, ő a legerőteljesebb képviselője ennek a kulturális diszkurzív térnek, noha nyelvi szinten az ehhez kapcsolódó retorika mindegyik szereplő beszédének fő jellemzője és szervezőelve, hiszen nemcsak a kifejezés tökéletessége a tét, hanem annak határa és feltétele is – és persze azért is, mert a narráció egyes szám első személyű. Így például jórészt elmondhatatlannak, kommunikálhatatlannak bizonyulnak a sivatag kronotoposzához kapcsolódó tapasztalatok, és csak nagy nehezen közvetíthetők bizonyos történetek, amelyek már a nyelvi kódolás, percepció folyamataiban sem a város diszkurzusának nyelvi struktúrájában szerepelnek, mint például Andy karácsonyi gyertyái. Ez nem jelenti azt, hogy ezek léte nem retorikai természetű, vagy hogy maguk jelöltek lennének, de azt igen, hogy helyük a metonimikusan szerveződő jelölőláncokban nem adható meg, ez ugyanis már a városi nyelvben is jelölhetetlen, ezért annyira körülményes a róla való beszéd mind Andy anyja, mind öccse számára. A bungalók a regény cselekménye szempontjából is köztes, átmeneti térnek bizonyulnak, Andy és a többiek mind a városból érkeznek ide, és a regény végén el is hagyják Palm Springs-t. Ez a hely a történetmesélés színtere, ahol az életek történetekké transzformálódnak, és ők hárman így élik túl és meg ezt az intermezzót. Ez a különbségek terepe is; nem ellentéte a városnak (eltérően a sivatagtól), viszont sokban különbözik attól. Ezek az eltérések olyan jelentősek, hogy a városból tekintve a bungalók és a sivatag különbségei eltörpülnek amellet, ami a várost és a bungalókat elválasztja egymástól. A városból nézve Andyék a sivatagban élnek, sőt, mint akik a városi diszkurzuson kívülre kerültek, lényegében nem is léteznek, megszólíthatatlanok, nyelvük működése más csoportokéval összemérhetetlen, cselekvéseik, egzisztenciájuk érthetetlen és értelmetlen, hiszen a város retorikájában jelölhetetlen. A kivonulás toposza a *Glamorama*nak is központi motívuma. A szórakoztatóipar kultúráját az egyetlen lehetséges kontextusnak, közegnek és referencia-struktúrának tekintő főszereplő (végeredményben összeesküvés áldozataként, de saját elhatározásából) Európába megy, maga mögött hagyva New Yorkot, és ezzel az identitását megalapozó és fenntartó diszkurzust. A távollét, a beszélő számára idegen diszkurzusban való megszólalás az elemzett szövegek (elsősorban a *Glamorama* és a *Generation X*, de a *The Informers* kötet néhány novellájának és pl. Peter Taylor prózájának is) meghatározó tapasztalata, olyan csomópont, amely nem lép elő metafikciós horizonttá, de a történet szintjén problémaként jelentkezik, és értelmezése meghatározza a szöveg interpretációját.

A sivatag a *Generation X*-ben a város ellentétéként jelenik meg, a pusztulás, az apokalipszis, a véglegesség képzetei kapcsolódnak hozzá; ennek legnyilvánvalóbb megjelenése a regény cselekményének szintjén a zárás, amely a Mexikóba való kivonulást írja le. Másrészt az egész szöveg retorikáján és szimbolikáján végigvonul, újra meg újra feltűnik az atombomba ledobásának jelene, amely mint igen erősen apokaliptikus történet (és a posztmodern Amerikájának paradigmatis motívuma) határozza meg a beszélők jövőképét. A szöveg időtapasztalatának alapja a múlt: ez a történetek forrása, kronotoposza a város; ezt a bungaló jelen idejű elbeszélései teszik jelenlévővé, megnyitva ezzel az utat a jövő idő diszkurzív terei felé. Ezt a három aspektust és diszkurzív teret szinte teljes egészében uralja az atombomba robbanásának “emléke” és perspektívája. Ennek a nukleáris, apokaliptikus diszkurzusnak fő jellemzői a metonimikusság, a felfokozott időérzékelés, a szubjektivitás mint a tapasztalás uralkodó formája és a szubjektum-konstituáló grammatikai kategóriák folytonos elcsúszása. Maga a robbanás mint központi elem olyannyira jól kidolgozott és pontosan előre jelezhető esemény, hogy jelölése általában nem is feltétlenül szükséges a köré épülő diszkurzusban. A pornográfia centráltságát így ebben a beszédmódban az erotika gazdaságtalan, barokkos retorikája helyettesíti. A hangsúly a robbanás disszeminációs energiáját kihasználva olyan paranoid jelölési sorokra esik, mint például a robbanás utáni szél iránya vagy a homokból a hő hatására kialakuló trinit és plutónium veszélyessége. A bomba a civilizáció totális elpusztítója, a sivatagi diszkurzus központi, játékot irányító jelölője sohasem kerül a róla szóló elbeszélés középpontjába, jelölése mindig metonimikus, ahogy

az a sor is, melyben az atomrobbanás a fény helyettesítője lehet a szövegben. A bungaló elpusztításához például elég a trinit is, ami egy meglehetősen összetett, mégis jól kibontható metonimikus sor végső jelölője, magában a pusztító disszeminációs energia metaforája. A sivatag másképpen is a véglegesség tartalmát hordozza. Mindhárom főszereplő számára az elképzelt halál, illetve az elképzelt legnagyobb boldogság helye ez, amely legtöbb víziójukban megjelenik. A sivatag mindazonáltal jórészt jelölhetetlen hely, mivel a hozzá kapcsolódó diszkurzív szituációk minden szempontból az összes lehetséges diszkurzus végét jelentik be. Ez azonban azt is jelenti, hogy a valódi atomcsapás eleve ki van zárva a diszkurzusok teréből, hatása jól leírható, ugyanakkor maga az esemény jelölhetetlen. A robbanás a realitást jelentené a jelrendszerben, valami olyan középpontot, amely lényegében megadná a jelölés legitimitását is, de valójában már eleve nem létezik. Ez a legtisztábban a sivatag diszkurzusában nyilatkozik meg, de megjelenik a beszélők önértelmező és a narrátori pozíciót legitimáló megszólalásaiban is.

## 4. Pop

### Narráció

A *Generation X* nagy részére vonatkoztatva feltehető a kérdés, vajon ki az igazi narrátor, illetve ha Andy az, akkor mi az a narrátori tudás, ami őt erre a funkcióra és pozícióra alkalmassá teszi.<sup>37</sup> Az ugyanis kétségtelen, hogy Andy nem látja át jobban saját helyzetüket, mint társai, és hogy gondolkodása reflektáltabb lenne, azt csak onnan tudhatjuk, hogy végül is az ő narrációjában olvassuk a történetet. A narrátori nézőpont ennek megfelelően mindvégig külső marad. A többi szereplő gondolatairól csak cselekedeteiken és beszédükön keresztül értesülünk. Értelmezésben Andy narrátori pozícióját a hiány legitimálja, egyrészt ugyanis az általa alkalmazott narratív struktúráknak, jelölési folyamatainak középpontjában a belső üzenet áll, és ez a centráltság eleve kijelöli őt a megszólal(tat)ásra, másrészt azonban a *japán-történet* szerint ő maga sem ismerte fel, hogy az élet célja annak a bizonyos belső üzenetnek a felderítése, a személyes szöveg elolvasásával. Andy ezek szerint ezt a nem megvalósult olvasást próbálja helyettesíteni, pótolni valamivel, ami a jelen esetben az írás, a történetmondás. Vélhetően ez a helyettesítési stratégia az oka annak, hogy előadásában végül is külső nézőpontot használ, és csak nagyon ritkán mond véleményt. Noha saját érzéseiről és gondolatairól általában beszámol, ezt is a történetmesélés narratív - retorikai fordulataival teszi, és a történetmondást itt is az emlékezés stratégiai irányítják, így válik a saját élete is történetté. Andy több olyan eseményt is leír, amit nem mond el a többieknek; ez ironikus hatást kelt, hiszen ezek a legbelső történetek végül is írásban jelennek meg, így elvesztik intimitásukat. A narrátori szöveg általában szenttelen, noha gyakran igen humoros és nem egyszer önironikus. Ez utóbbira jellemző példa az, hogy egy párbeszéd részben Andy saját válaszáról azt mondja, azt nem jegyezte fel a történelem (*Generation X* 36). Ezzel az elhárító gesztussal önmagán kívülre helyezi a narrációt, és elidegeníti magától az elbeszélői pozíciót. Ez a kísérlet azonban annyira reménytelen, hogy nehéz nem ironikusan olvasni. A *“This world. I tell you”* (*Generation X* 4) kiszólás értelmezése már nehezebb. Itt főleg a különböző regiszterek keveredése feltűnő, az, hogy a narrátor olyan poétikai eszközhöz nyúl, amelynek használata amúgy a szöveg retorikájára nem jellemző. Az emelkedett hangvétel iniciáléja a szövegnek, igazi bevezetés, amely azonban a szövegen kívül marad, inkább kapu, mint út. A regény narrációjának különlegességét az adja, hogy lényegében ez a külső nézőpont az egyes szám első személyű narrátorra is érvényes. Ez azt jelenti, hogy - bár Andy nem egyszer ad számot gondolatairól - igazi lélektani ábrázolással egyáltalán nem találkozunk a szövegben. Ez a felszínesség mindhárom szereplő nyelvének és - ebből következően - percepciók képességeinek sajátja, és az újrealista posztmodern szöveget, így a *Glamorama* és a *The Informers* kötet novelláit is jellemzi. A minimalista próza narrátora és szereplői általában nem képesek arra, hogy ismerőseiket, történeteik szereplőit, egymást mélységben ábrázolják. Ennek a *Generation X* három szereplője esetében egyéni okai vannak, a közös okok között pedig a következők emelhetők ki. Egyrészt a történetek rövidege nem teszi lehetővé, hogy megfelelően érzékeltessék a leírt alakok minden fontos jellemvonását. Másrészt, mivel mindhárman a befogadói oldal felől találják érdekesnek saját történetüket (először mindig egy kérdés hangzik el, és arra válaszol egy történet), az okok keresése nem tartozik gondolkodásuk központi elemei közé. Jellemző a felszínességre, hogy Andy és a másik két beszélő is előszeretettel jellemez más embereket vagy embercsoportokat egy-egy tőlük idézett, vagy kitalált és rájuk jellemzőnek ítélt mondattal: A *“Basement culture”* fiataljainak egzotikus ízekkel való megszállottságát Dag így írja le:

I began drinking too many little baby coffees as strong as heroin in small cafés where sixteen-year-old boys and girls with nose rings daily invented new salad dressings by selecting the most exotic names (*Oooh! Cardamom! Let's try a teaspoon of that!*)<sup>xxxiii</sup> (*Generation X* 26).

Andy a MacArthur házaspár jellemzésénél használja ezt a technikát.

<sup>37</sup> Hasonló megállapításra jut M. Nagy Miklós a *Glamorama* narrátora kapcsán: “És még egy fontos, alig-alig észlelhető motívum: a bizonytalanság a narrátor személye körül. A 112. oldalon például Victor azt mondja: “Indítottam, anélkül, hogy visszanéztem volna, pedig ha visszanéztek, láthattam volna, hogy Lauren ásít, miközben taxira vár.” Vagy: amikor a kifutóról egy pillantást vet a közönségre, huszonöt (!) híres embert tud kapásból felsorolni. A látható narrátor mögött nyilvánvalóan kell tehát lennie egy másinak, aki ilyen logikátlanságokkal jelzi az otlétét, illetve hatalmát. Victor egész lénye -- így narrátori szerepe is -- sokszorosán bizonytalanná válik a regény során ...” (M. Nagy, 6).

We tolerate Irene and Phil's mild racist quirks and planet-destroying peccadilloes ("I could never own any car smaller than a Cutlass Supreme")<sup>xxxiii</sup> (*Generation X* 112).

A *Glamoramában* Damien szóhasználatuk felidézésével jellemzi azokat, akiket a klub nyitó partijára nem kíván meghívni, ezzel tömören összefoglalva azok általa fontosnak tartott személyiségjegyeit.

"Listen, bud," he says. "I just don't want the city's most bizarre bohemians or anyone who uses the term 'fagulous' near me or my friends."

"Could you write that down, JD?" I ask?

"No one who uses the term 'fagulous'." JD nods, makes a note<sup>xxxiv</sup> (*Glamorama* 46).

A gyorsaság, mint igény itt, ugyancsak egyszerre jelentkezik a befogadói és a beszélői oldalról. Mivel az információközlés domináns formái több érzék foglalkoztatásával igen nagy keresztmetszetben képesek adatot közölni, a pusztán nyelvi közlésnek új stratégiák után kell néznie, ha gyorsaságban is versenyre akar kelni a multimediális technikákkal.<sup>38</sup> Noha több szerző a minimalizmus egyik legjellegzetesebb sajátosságának tartja a felületességet, a karakterek kidolgozatlanságát, például alátámasztott értelmezésem szerint a jamesoni értelemben vett felszínesség olyan posztmodern új-realista stratégia, mely nem kifejezetten a minimalizmus eszköztárának eleme, sokkal inkább a jelölés egy lehetősége a posztmodern korban (Lucy, ix). Az utóbbi évtizedekben a különböző művészeti ágakban általában is fokozott érzékenység mutatkozik a felszín, a látható jelentés iránt (vö. Baudrillard, 1994: 87) - ezt jelenti a posztmodern és az újabb fejlemények (minimalizmus, új-realizmus) mélységnélkülisége, a *depthlessness* (vö. Sarup, 95), és a kifejezést én is ilyen értelemben fogom használni, nem pedig a morál hiányának jeleként tekintek e jelenségre, és semmiképpen sem próbálok meg ilyen alapon különbséget tenni forma és tartalom között.<sup>39</sup> Mindez azonban nem az értelmezés és a megértés lehetőségeit veszélyezteti, csupán új párbeszédképes technikák alkalmazásának igényét jelenti. A felszínesség tehát nem a következtelenség szinonimája, hanem a mélység hiányának adekvát jelölésére tett kísérlet.<sup>40</sup>

### *A kritika*

Az ismétlésnek és ehhez kapcsolódóan a felszínesség stratégiáinak "nem megfelelő", még inkább nem kompatibilis értelmezését nyújtó retorika az, ami a kortárs kritikai beszéd hangadó megnyilvánulásait jellemzi. Ennek eredménye az a különös helyzet, hogy miközben a hiperrealista retorikával dolgozó posztmodern prózát értékelő bizonyos kritikai szövegek (a csekély számú magyarországi értékelés mellett itt elsősorban az amerikai recenziókra gondolok) alapvetően ugyanazért dicsérik például Ellist, mint amiért más szerzők kárhoztatják, a kritika gyakran érezhetően nem képes párbeszédre lépni az új-realista posztmodern szöveggel, mivel a felszínesség strukturális szerepének megértése és értelmezése megoldhatatlan feladat elé állítja. Így aztán, bár az elmarasztaló értékelések végkövetkeztetései gyakran érthetőek és a meg-

<sup>38</sup> Richard Ford prózájával kapcsolatban így fogalmaz Abádi Nagy Zoltán: "Szerzőnk azon igyekszik, hogy figyelembe vegye a tömegkulturális médiumok kihívását, ezért az olvasói figyelem azonnali felkeltésének és megragadásának módszereit keresi" (Abádi Nagy, 1994: 134).

<sup>39</sup> A technika elsőségének tételezése, a forma és a tartalom hierarchikus oppozíciójának tarthatatlansága elsősorban a kritikai gyakorlat felől jelentkezett, és alapvetően határozta meg a kialakuló posztmodern megszólalás recepcióját. "A modern regény végső tanulsága az, hogy a technika nem másodlagos dolog, mint ahogy Wells hitte, nem külsődleges ügyeskedés, nem mechanikus eljárás, hanem mély és elsődleges művelet; a technika nemcsak hordozza a szellemi és az erkölcsi elemeket, de éppenséggel maga a technika fedezi fel ezeket: a szellem és az erkölcs rendje nincs eleve adva a művészetben..." (Schorer 1978, 5-32). Érdekes jelenség, hogy még a forma – tartalom oppozíciót tagadó retorika sem tud / akar elszakadni az erkölcs szövegbeli megjeleníthetőségének kérdésétől, vélhetően, mivel a modernség horizontjait meghaladni vágyó beszédmód ennek át-retorizálásában látta saját lehetséges legitimációs diszkurzusának alapjait. "Más megfogalmazásban ez azt jelenti, hogy a regénystruktúra öncélúbbá válik, mint a klasszikus XIX. századi regénynél volt. Ha egy regény képzel világa nagyrészt *belülről* épül fel, akkor természetes, hogy a formai megszervezettség és az egyetemes érvényű szimbólumok nyújtotta lehetőségek egyre nagyobb mértékű felhasználásával lehet csak megteremteni... a(z) objektivitást. Éppen ezért a benne megjelenő erkölcsök szükségképpen az önreflexió erkölcei." (Hassan, 1978: 221).

<sup>40</sup> "Depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what is often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth)" (Jameson, 1991: 12).

szólás diszkurzusában helytálló, argumentációjuk nem tudja vagy akarja játékba hozni a recenzált szövegeket, és nem jön létre párbeszéd. L. D. Meaghernek korábban idézett értékelése a *Glamorama*-ról olvasásom esztétikai tapasztalatát is alátámasztva bírálja a regény esetleges cselekményét,<sup>41</sup> amely a kritika szerzője és saját olvasatom tapasztalata szerint is reménytelenül kusza, és egészében véve “kevesebb, mint részeinek összege”. Meagher azonban nem hagy kétséget afelől, hogy az *ismétlés* és a *felszín* értelmezése számára kényszer, leküzdendő akadály, és nem a szövegstruktúra része, a narratíva építőeleme, a szöveg (ön)dekonstrukciójának potenciális katalizátora, és amúgy koherens, logikusan felépített értékelését a regény intertextualitásának nem értése informálja.<sup>42</sup> Meagher egyszerűen nem tudja értelmezni a *Glamorama* jelhasználatának egy jelentős részét, a kulturális háttértudás játékba hozása számára a valóságtól való elszakadás jele, mellyel tovább nem érdemes foglalkozni, a szöveg világának felszínessége és a jelölés játékossága pedig írói hiányosság.

Értelemzésben Ellis regényeinek cselekménye, a szöveg struktúrája nem ezért nélkülözi a mélységet, és válik az attitűd szövegszerű megformálásává, az *életmód-realizmus* paradigmaticus szövegévé, ahogy azt Meagher kritikusan megjegyzi, a valóság és a márkanév pedig aligha állítható egymást kizáró ellentétpárba, hanem sokkal inkább azért, mert a jelentésalkotás legmélyebb rétegeinek jelölőmozgását is a felszín hiperaktív stimulációjából származó energia táplálja. Ellis azonban bizonyos pontokon nem következetes a felszín megalkotásában, és az intertextuális háló nem alkot olyan struktúrát, amelyhez képest a szöveg jelölőmozgásának vonalai megrajzolhatóak lennének. Bár ennek kritikai értékelésére dolgozatomban nem vállalkozik, fontosnak tartom megjegyezni, hogy a szöveg öndekonstrukciója ezekből a repedésekből, a talán szándékoltan, talán véletlenül gyengén megalkotott struktúra hibás felületén megnyíló kapcsolódási pontok stimulálásából nyerheti energiáját.<sup>43</sup> Daniel Mendelsohn kritikájának alaphangjával ugyancsak könnyű egyet érteni: a *Glamorama* egyetlen tanulsága, hogy a korán jött hírnév mennyivel inkább átok, mintsem áldás a fiatal amerikai íróknak; Ellis regényének nincs említésre méltó cselekménye, a karakterek üresek, unalmasak, a párbeszédök gyakran kidolgozatlanok (Mendelsohn, 8.), bár legalább ilyen gyakran végtelenül viccesek is. A kritikus vélemény alátámasztása azonban ebben az esetben is olyan logikára épít, amely képtelen a szöveg belső struktúrájából magyarázni az esztétikai tapasztalatot, és így, ha bizonyos mértékben egyet is értek végkövetkeztetéseivel, nehéz azonosulni módszereivel. Martyn J. Lee egyenesen azt állítja, hogy az *American Psycho* olyan figyelmeztetés, amely rámutat, milyen következményei lehetnek annak, ha az árucikkek és a konzumerizmus a mindennapi élet meghatározó részei lesznek. Ellis regényének rövid értelmezése, mely az említett szerzőnek a vásárlás kultúrájáról írt könyve záróakkordjaként szolgál, meglehetősen apokaliptikus tónusban közli észrevételeit, és Patrick Bateman alakját mint a konzumerizmus logikus végeredményét láttatja, amely (mivel a társadalmi kötöttségek közül csak a márkanévek hatalmának engedelmeskedik) természetesen minden moráltól és etikától is mentes.<sup>44</sup> Az argumentáció alapja azonban ebben az esetben is a konzumerizmus szimbolizációs technikáinak nem értése, melyet Lee úgy próbál leplezni, hogy azt, mint működésképtelen praxist mutatja be: “Az egyes szám első személyben írt szöveg narrációja gyakran egyszerűen az árucikkek és márkanévek – nagyon részletes – felsorolását adja (pamut ing x-től, selyemsál y-től, bőrcipő z-től stb.) mintha ezek a nevek önmagukban elégségesek lennének ahhoz, hogy az olvasó számára jellemezzék a leírni kívánt személyt vagy szituációt” (Lee, 176). Anélkül, hogy értékelném Ellis szövegépítkezési technikáját, a hipertextuális szövegstruktúra elméleti szempontú leírására törekedve azt jegyzem meg ismét, hogy a hely-, márka- és személynevek vég nélküli halmozása olyan potenciál, amely hívogató lehet a jelentésképzés referenciahálójának megalkotásakor, és elméletileg egyáltalán nem indokolható a valósággal való szembeállítás, tekintve ezek létező (ha nem is egyértelmű vagy állandó jelértékükön alapuló) jelentéseit. Az x, y és z valóban nem mond sokat, a Burberry ing, Resikeio nyakkendő és Allen-Edmonds cipő kombináció (*American Psycho*, 116) azonban bír olyan jel-értékkel, amely informálja az olvasót a szereplő (Reeves) személyiségéről. Más kérdés, hogy az *American Psycho* és a *Glamorama* narratív világa (szemben például Thomas Pynchon és Peter Taylor prózájával, vagy akár Ellis korábbi, rövidebb

<sup>41</sup> “Szupermodell terroristák? Ezen a ponton talán megengedhető, ha az olvasó elcsodálkozik: 'mi a fenéről van itt szó?'” (Meagher, 6-7).

<sup>42</sup> “Akármilyen kirívóak a regény korábbi eseményei, mégis fenntartanak valami gyenge kapcsolatot a valósággal. Ellis ügyesen pellengérré állítja a divatvilág és lakóinak narcisizmusát. Az átlagember által 'valóságnak' nevezett szférától való eltávolodásukat Victor életfelfogása összegzi. Minden, amit lát, márkanév” (Ibid. 7).

<sup>43</sup> Ezt a problémát Abádi Nagy Zoltán is felveti, de megoldással nem szolgál: “Más kérdés viszont, hogy megvannak-e a *minimalista mű* tulajdon textuálisában azok a pontok, melyek biztosítják a jelentésegységet, és melyek révén a mű igazsága, láthatatlan módon, önmagát vonná kétségbe. Bizonyára megvannak. Megkeresésükre azonban nem vállalkozunk” (Abádi Nagy, 1994: 279).

<sup>44</sup> “(...) Bateman a modern konzumkultúra logikus végtermékének sötét valóságát testesíti meg” (Lee, 176).

szövegeivel) általában nem képes vagy nem szándékozik az intertextuális kapcsolatrendszer koherenciáját megteremteni, még kevésbé fenntartani. Ennek jele a *Glamorama* esetében Victor figurája körüli bizonytalanság, amit a cselekmény szintjén folyamatosan tudatosítanak a személycserék – Ellis kedvelt eszköze, ahogy azt az *American Psycho* utalva némi malíciával Meagher és Daniel Mendelsohn is megjegyzi – ez azonban aligha lehet következménye a hiperrealista szimbolizációs technikának. Az inkoherenca viszont a kisebb struktúrák kapcsolódási pontjainál is megjelenik, és talán éppen ez az, ami lehetőséget ad az interpretáció számára, hogy a szövegstruktúra elemzésével, az intertextuális jelentésképzés folyamatának dekonstruktív leírásával tárja fel az olvasás esztétikai tapasztalatának forrásait; például úgy, ahogy arra Mark Lindquist is röviden kísérletet tesz McInerney *Model Behaviour* című könyvéről írt kritikájában. Míg azonban Lindquist jóindulatúan arra a következtetésre jut, hogy McInerney tévedései szándékosak, és a szerző célja velük az olvasó felrázása, figyelmének ellenőrzése (Lindquist, 6), addig az Ellis-szövegek ellentmondásai olyan jelenségek, amelyek akár célzatosak, akár írói hiányosság eredményei, a szövegstruktúrát is érintik. E következtelenségek réseket vágnak vagy hagynak a regény szemantikáján, és teszik ezt leggyakrabban az intertextualitás kimozdító effektusainak segítségével, ezzel stimulálva, energetikailag biztosítva az interpretáció mozgását, esetleg a szöveg öndekonstrukcióját, ugyanakkor szabad teret engedve a konkuráló olvasatoknak, beleértve a nem olvasás lehetőségét is. Ezek valószínűleg olyan pontok, amelyek így vagy úgy a szövegstruktúra feszültséget hordozó, a szöveg igazságigényét érvénytelenítő szerkezeti egységeknek tekinthetők.

A kultúra mindig szövegszerűségében jelenik meg a fikcióban, és mivel a kultúra textúrája a szöveg jelentésségének biztosítója is, amikor a következtelenség, az ellentmondás, az intertextualitás kimozdító, elbizonytalanító dinamikája tetten érhető, az joggal értelmezhető a szöveg öndekonstrukciós mozgásának. A legfeltűnőbb ilyen feszültségforrás, a realitás-effektusok ellentétes interpretációját szinte kihívó jelenség Victor személye, akinek elhelyezése a regény világában komoly nehézségekbe ütközik, amelyek közül korántsem az a legnagyobb, hogy vajon “hányan is van”, és hogy miképpen lehet jelen azonos időben egyszerre több helyen is. Ugyanilyen nehezen érthető, hogy vajon mit akarhat de Niro, Al Pacino vagy Dr. Dre mondani a fiatal, félig befutott modellnek, aki ugyan a legfrissebb *Youthquake* címlapján is szerepel, leginkább mégis *valóban* híres barátnője jogán ismerik, és akinek részvétele még a *Flatliners II* című teljesen jelentéktelen film készítésében is erősen kétséges. Ezek a kérdések különösen akkor nyugtalanítóak, ha nem próbálkozunk a regény világszerű olvasatával – az annak referenciájával szolgáló valóságban ugyanis lényegében minden megtörténhet, a fikció azonban ebben az esetben szigorúbb szabályok mentén szerveződik, és azok a jel-értékek, melyeket az előző nevekhez az adott kontextusban az olvasó társít, nem indokolják a cselekmény bizonyos fordulatait.

### *A semmi*

Meglehet, a Victor személye körüli bizonytalanság értelmezése is sikeresebben kísérrelhető meg a *felszínesség* és a *játékosság* metaforájával, amelyekkel McRobbie a posztmodern szöveg fő diszpozícióját jellemzi, újraértelmezve ezzel a trivialis fogalmát. Míg azonban Jameson szerint a felszínesség a posztindusztriális kapitalizmus terméke, melyre az ötlettelenség jellemző, McRobbie megpróbálja érzékeltetni, hogy a posztindusztriális társadalom bizonyos rétegei (elsősorban a fiatalok) hogyan építik fel saját kulturális szférájukat a látvány és a látszás politikájának dinamikus keretein belül. A felszínesség nem feltétlenül jelenti a kultúra végső kiüresedését vagy a jelentés nélküliség és az értéktelenség uralmát (vö. McRobbie, 2-4; 179-185), hanem olyan poliszemikus jelölősorok szimultán működtetését teszi lehetővé, melyek a fogyasztás nyelvileg strukturálódó rendszerében kapcsolódnak egymáshoz. Ez az olvasás, az értelmezés intencióinak és preferenciáinak függvénye (sőt, talán az ízlésé is, ennek a fogalomnak a definíciójára és ezért értekezésben való használatára azonban nem vállalkozom), elméletileg azonban a trivialis értelmezésének lehetősége van arra, hogy a gyakorlatban is meghaladja az olvasás szemiotikai szintjét.

A posztmodern kulturális kontextusában megszólaló, annak értelmezési párbeszédében létrejövő új-realista szöveg arra ad esélyt, hogy az értelmezés és a kritika a szövegbeli jelentés keresésétől a különböző kulturális formák és képek közti játék felé fordulhasson, miközben persze az utalások, a kapcsolatok megképződésének gyorsasága a kritikai módszerek gyorsítását is megköveteli. Ennek célja a szövegértelmezés: a kultúra működésének teoretizálásával és a kultúrafogyasztás társadalmi gyakorlatának feltérképezésével érthetjük meg, hogy mi módon generálnak jelentést az új-realista posztmodern szöveg intertextuális kapcsolatai; ez a technika ugyanis talán különbözik attól, amit a modernség nagy realista alkotásai alkalmaztak, de jelentőségben, elméleti érdekesség szempontjából nem marad el azok mögött.



Laclau rámutat a különböző társadalmi csoportok (kor, nem, osztály, nemzetiség stb.) “radikális inkommerzuabilitására”, és amellet érvel, hogy ezek egysége nem is valósulhat meg olyan véletlenszerű struktúrákon kívül, mint például adott generáció vagy szubkultúra közös olvasmány-, film- vagy zenei élménye (vö. McRobbie, 6). Ahogy arra McRobbie is utal, saját olvasási tapasztalatom is az, hogy a posztmodern szöveg interpretációja bizonyos értelemben mindig komparatív módszert kíván meg, amennyiben az ilyen értelmezésnek afelé kell fordulnia, ahogy a képek, az üzenetek, az egyes strukturális egységek egymáshoz kapcsolódnak, egymásra utalnak – azaz nem a jel, hanem a jelkapcsolat, az ismétlés, az intertextualitás szövegszerű elemei képezik az olvasás, a jelentésképzés folyamatának minimális egységeit. A szemiológus egyirányú figyelmét így felválthatná a fragmentált, megszakított tekintetek sokasága, mely nem elemekben, hanem struktúrákban, és nem ellentétekben, hanem különbségekben gondolkodik. Ez azt jelenti, hogy a posztmodern szövegeket nem a már meglévő és modernista kritériumok alapján felállított kánonokba lehetne besorolni, és a szöveg sajátosságait nem modernista elvárások alapján leírni, hanem a kultúraanalízis fogalomtárát lehetne alkalmazni a felgyorsult és gyakran triviális, mindennapos, de azért létező és funkcionáló jelkapcsolatok deskripciójára; márpedig a mindennaposság a vizsgált szövegek közönsége számára a posztindusztriális kapitalizmus (populáris) kultúráját jelenti.

Déjà vu passes through me and I open a GQ, faces from my sisters' walls come back to me<sup>xxxv</sup> (*Less Than Zero*, 56).

A populáris kultúrához, a technológiához, a(z irodalmi) konvenciókhoz való viszony minősége válaszvonalat jelent a posztmodern egyes szövegei, alkotói között. Ahogy arra értekezésem bevezetőjében utaltam, a technológia térnyerését a mindennapi életben, az informálódás formáinak gyökeres átalakulását a posztmodern világlátás a valóság narratívaként való észlelésében, a tapasztalat fikcionalitásában ragadja meg, folyamatosan reflexió tárgyává téve a megszólalás módját és a jelölés lehetőségét. Ennek nyilvánvaló és természetesnek tűnő következménye a technológia térnyerésének (a korai modernség gyakorlatától nem különböző) eltávolítása, esztétikai jelölhetetlensége a posztmodern paradigmátikusnak tekinthető metafiktív irodalmában. A posztmodern kor gondolkodását a tudomány és a technológia természetet és társadalmat alakító jelenléte felől éri legnagyobb kihívás (vö. Hassan, 1978: 10; Sarup, 95). Ezért nagy jelentőségű az, hogy a korai kísérletezők közül Pynchon, majd később mások is egyre inkább a megértés igényével fordulnak a technológiába ágyazott emberi tapasztalat felé, és annak történetét kívánják feltárni (Klinkowitz, 14). Míg azonban Klinkowitz áttekintésében Pynchon említett technikája a posztmodernen belül elszigetelt gyakorlatnak tűnik,<sup>45</sup> egyre inkább úgy látszik, hogy a popkultúra volt az a közeg, amelyben a posztmodern művészet mintegy megújulva alakot öltött, és a posztmodern esztétikája maga is a tömegkultúrán nyugszik. Itt egyrészt megint ahhoz a kevés gyakorlati haszonnal kecsegtető polémiához érkezünk, hogy a posztmodern irodalom- és művészettörténeti kategóriájának keretein belül tárgyalandók-e a hiperrealista retorikával jellemezhető alkotások – ezt a kérdést azonban már korábban érintettem, így most nem térek ki rá. Másrészt azonban feltűnően mutatkozik meg az a tény is, hogy az irodalomkritika egyszerűen felkészületlen a popkultúra teoretizálására, és persze legtöbbször nem is mutat nagy érdeklődést a kérdés iránt, egyrészt, mivel a pop sohasem korlátozódott egy diszkrét diszkurzusra, hanem egymástól igen különböző médiumok lehetőségeit használja ki összekapcsolva ezek jelölési sorait egymással, másrészt, mert olyan hagyományokhoz nyúl vissza, melyek felkutatása igen problematikus (Huysen, 224-230). A kultúrakritika számára ez a terület mindig határvidéknek bizonyult, így vizsgálatát elutasítva, azt némi lenézésrel gyakran utalták a szociológia tárgykörébe; és miközben meggyőző érvek szólnak amellet, hogy a szövegen kívüli valóság nem más, mint jelölőláncok szövegszerű struktúrája (Frow, 47), és az értelmezés folyamatában nincs irreleváns kontextus – ahogy az a nyelvi univerzalizmus elméletéből is következik -, valójában irodalmi szempontból a kortárs próza idézett kritikusai közül a legtöbben érdektelennek tartják, hogy az olvasókat, fogyasztókat, nézőket érintő kérdésekkel foglalkozzanak akkor, amikor a szövegstruktúra, a kontextus, a jelhasználat leírására vállalkoznak. Világos persze, hogy egy ilyen vizsgálatnak (amely egyébként igényként a recepcióesztétikában és a kontextualizmusban is előkerül, elvi megalapozottsággal, de a gyakorlati kivitelezés korlátozott lehetőségével) az anyag olyan bőségével kell szembenéznie, melyet a legátfogóbb komparatív vizsgálat sem tud egykönnyen kezelni, Jameson elképzelése a szubjektivitás halálá-

<sup>45</sup> Sőt, szemben áll a realizmus modernista hagyományával is: “olyan dolgok, mint a televízió és a műanyagok valószínűleg sokkal nagyobb bajt hoznak ránk, és sokkal közelebb visznek a totalitárius rendszerhez, mint az FBI vagy a CIA valaha képes lenne” Idézi Mailert Tony Hilfer (Hilfer, 28).

ról és a szociális skizofrénia terjedéséről részben ebből az átláthatatlan anyagmennyiségből származtatható. Mindezzel együtt talán argumentálható lenne egy olyan distinkció, mely a technológiához, a kulturális közegehez való viszony alapján csoportosítaná a posztmodern szövegeit, olvasásait, vagy választaná el egymástól a posztmodern és az azt meghaladni kívánó irányok alkotásait. A kortárs szövegek olvasásáról rajzolt kép árnyalásához is hozzáegíthet annak vizsgálata, hogy a kulturális térkép szövegszerű jelenléte mennyiben határozza meg a jelölők mozgásának és így az interpretációnak a lehetőségeit, ez az előbb említett viszony ugyanis kétségtelenül szervezi a megértést. A tárgyak, a kultúra és a technológia termékei önértéktől egészen független jel-értékeket nyerne, és az adott szubkultúra értelmezői, fogyasztói számára ebben az értékben vesznek részt a jelölésben (vö. Debord, 46; 67). Ezt egyébként Guy Debord sem tudja elkerülni: "(...) on that desk is an Hermès rucksack with a copy of a book by Guy Debord hanging out of it (...)"<sup>xxxvi</sup> (*Glamorama* 265-266).

Nem könnyű egy olyan szubkultúrát leírni, mint amilyen az "x generációé", vagy általánosítva az idézett szövegek tételezett olvasóié; ennek egyik oka, hogy még egy olyan relatíve jól definiálható kategória mint a "fiatal" sem tekinthető homogénnek, mivel az más szempontok alapján etnikai, nemi és más rész-csoportokra bomlik (McRobbie, 6). A másik ok az, hogy a fiatalságot lehetséges és érdemes nem annyira a kultúra (vagy a kulturálatlanság) passzív befogadjaként, hanem alkotójaként és létrehozójaként vizsgálni. A fiatalok szubkultúráinak termékei szimbolikusan olyannyira túlkódoltak, hogy önmagukban reprezentálhatnak bizonyos történelmi pillanatok vagy generációs tapasztalatot; így beszélhetünk eltérő konzum-identitásokról, generációkról vagy szubkultúrákról. Ez nem azt jelenti, hogy létezik valamiféle mindenki által elérhető, közös tapasztalat, amely ezeket a csoportokat különösen is jellemzi, inkább azt, hogy van a szubjektivitásnak egy sokféle, megosztott kontextusa, melyben az olyan fogalmak, mint a generáció vagy a konzum-identitás értelmet nyerne. A teoretikusok különböző terminusokkal próbálják leírni a XX. század végi fiatal generációk kultúráját, amelyet mindazonáltal leggyakrabban a posztmodern részeként definiálnak. Constance Penley és Andrew Ross például a *techno-kultúra* kifejezéssel próbálkozik, és a kultúrát technológiának tekinti, melynek alapja az egyes szubkultúrák közti gyors jelkapcsolat lehet (Dumit, 1-4). Bár *techno-kultúra* terminus gyakran felcserélhető a posztmodern kultúra szókapcsolattal, az említett elméletirők kísérlete jelzi, hogy a (zenei irányzatokat is lényegesen befolyásoló) technikához és a posztmodern világ egyéb manifesztumaihoz való viszony jellege alapvetően határozza meg a jelen diszkurzív lehetőségeit, így az irodalom megszólalásmódját is. Ugyanakkor nem kétséges, hogy a szubkultúráknak és azok jelölő praxisainak vizsgálata valamilyen szinten mindig értékítéletet is hordoz magában.

Aligha van olyan argumentációs stratégia, retorika, mely ne lenne olvasható emancipációs kísérletként, vagy éppen ellenkezőleg, súlyos és elmarasztaló értékelésként. Az akadémikus kritika nem ritkán egyenesen azt állítja, hogy már a szövegek tanulmányozása is érdemtelen legitimitást adományoz az ilyen alkotásoknak és azok szerzőinek, illetve az általuk képviselt szubkultúráknak, és hogy ezek a szövegek nemcsak, hogy nélkülözik az esztétikai értéket, hanem éppenséggel negatív tartalommal vannak kódolva. Az itt tárgyalt szövegek között több is van, amely, ha nem is kísérli meg legitímálni, de el sem utasítja a különböző (gyakran illegális) szubsztanciákkal való visszaélést, az eltérő szexuális preferenciákat és praxisokat, és ennek alapján ezeket, illetve szerzőiket angol nyelvterületen a teljesen értelmetlen *ellentmondásos* (*controversial*) terminussal illetik a politikai korrektség jegyében. L. D. Meagher a *Glamorama*-ról szóló kritikájának már a bevezetőjében is szükségesnek tartja megjegyezni, hogy a regény főszereplőjének barátnője drogproblémákkal küszködik (Meagher, 1), Dave Edelman a *The Informers* novelláiról írt kritikájában tér vissza többször is az illegális drogokkal kapcsolatos visszaélés kérdésre (Edelman, 5-6, 10), Grace Bradbery a *Bright Lights, Big City* és *Model Behaviour* című McInerney könyvek közötti fő különbséget abban látja, hogy ez utóbbi könyv szereplői kokain helyett Ecstasyt fogyasztanak (Bradbery, 4), Joe David Bellamy, miközben felsorolja az általa életmód-prózának (*Lifestyle Fiction*) nevezett irányzat sajátosságait McInerney és Ellis szövegei közötti differenciát lényegében abban ragadja meg, hogy a mértéktelen kokain-fogyasztás helyszíne New York vagy Hollywood (Bellamy, 14-15). Amellett, hogy ez a tematika korántsem csak az ezredforduló új-realista szövegeinek sajátja, hiszen az idézett szerzők e tekintetben jelentős hagyományhoz nyúlhatnak vissza (különösen Borroughs, Huxley, Thompson szövegeire gondolok), a *Bright Lights, Big City* és a *Model Behaviour* regények között valóban fontos különbségek alapja például a kokain és az Ecstasy fogyasztás közti társadalmi és kulturális differencia, és Ellis szövegeiben is lényeges eleme az amúgy minimalista jellemábrázolásnak, hogy mi az adott szereplő által preferált tudatmódosító szer, amelyből a választék például a *The Informers* esetében az állat-nyugtatóktól kezdve a marijuanán és a kokainon keresztül a 80-as években még receptre kapható, de azóta szokásformáló hatásuk miatt nem forgalmazott szedatív és stimuláns antidepresszánsokig, illetve szorongásoldókig széles skálát ölel fel.

Miközben komoly kétségeim vannak afelől, hogy bármilyen komparatív módszer képes lenne megoldani a szubkultúrák és a "negatív értékeket" közvetítő (művészi) formák összetett szociál- és kultúrpolitikai problematikáját, talán érdemes részletesebben vizsgálni a szubkultúrák reprezentatív alkotásaihoz kapcsolódó ellentmondásos recepció jelenségét, és történetileg is értelmezni megnyilvánulásai legfontosabb műfaji jegyeit. A Clarke által diffúzióknak nevezett jelenség, amely a szubkulturális stílusnak a domináns kultúra általi kizsákmányolását jelenti (és lényegében, eredményeit tekintve a tárggyal való akadémikus foglalkozás is ilyen), két ellentétes aspektussal rendelkezik; egyrészt nem ritkán számottevő gazdasági befektetéssel jár a fiatalok világába, másrészt a stílus meghatározása hozzájárul a sztereotípiák kialakításához és megszilárdulásához, amelyek segítségével az antiszociálisnak bélyegzett csoportok és magatartásformák izolálhatók (Clarke, 1985). Elképzelhető azonban, hogy a szubkultúrákat mint az elhajlás példáit érintő vitában hozzásegít a vélemények árnyalásához annak feltérképezése, hogy ez a megszólalásmód miképpen kapcsolódik most abba a nagy és régi poétikai tradícióba, melyben történetileg gyökerezik. Ugyanakkor azok az értelmezők, akik akadémikus diszkurzusokban próbálnak meg ellentmondásos művészi megnyilvánulásokkal tudományos igénnyel foglalkozni, könnyen találkozhatnak azzal a váddal, hogy misztifikálják, sőt, hirdetik a vizsgálatuk tárgyául választott antiszociális tartalmakat és megnyilvánulásokat. Az ilyen elutasító magatartás azonban nem számol azzal, hogy mellőzve a szigorúbb kritikai kutatást, aligha segít megérteni a tárgy valódi jellegét, sőt, éppenséggel akadályozza a vizsgált szövegek hatásmechanizmusának értelmezését. E kettős megítélésnek oka részben a szubkultúra bizonytalan definíciójából fakad (vö. Gottdiener, 192), a jelen tanulmányban éppen ezért a szubkultúra terminus Green definíciója alapján (Payne, 523-524) lényegében az egyszerre létező, bármely diszkurzív praxist jelöli, és nem kizárólag a domináns kultúra szubverzívóját maga elé célul kitűző megszólalásmódokat.

A generációs, szubkulturális különbségek bonyolult, sok összetevőből álló jelenségek. A fiatalok már csak bizonyos életkorkor-függő szokások, érdeklődések, viselkedésformák stb. alapján is az idősebb generációktól különbözőknek érzik magukat, és legalábbis retorikailag, nyelvhasználat tekintetében ennél jelentősebb különbségek is léteznek. A stílus kérdése és a konzum-identitás a szubkultúrák felépülésében központi jelentőségű, és fontos probléma, hogy az egyes szubkultúrák stílusának kialakításában milyen dinamikában vesznek részt az osztályhoz köthető és a generációs sajátosságok, illetve, hogy miként válik kulturális válasszá a csoportok által hozzáférhető nyersanyag. A szimbolikus aspektus leválaszthatatlan a szubkultúra struktúrájáról, stílusáról, preferenciáiról, hiszen a szubkultúrák többé-kevésbé lokális, elszigetelt egységei nagyobb kulturális struktúráknak, míg azonban néhány szubkultúra nem más, mint lazán definiált szokásrendszer, mások koherensek, jól strukturáltak. Ez alapvetően határozza meg a domináns kultúra viszonyát az alávetett rendszerekhez. A szubkultúrák az ellenállás számos formájával élnek, amelyeket a domináns kultúrával való összeütközések során fejlesztettek ki, ám ezeket úgy alakítják át, strukturálják és szervezik, hogy azok végül a csoport és a generáció jellegzetességei lesznek (Clarke et al, 53).

Right now Chloe's on the verge of signing a multimillion-dollar contract with Lancôme, but a great many others are also in pursuit, especially after the rumors of a slight drug problem were quickly brushed aside: Banana Republic (no), Benetton (no), Chanel (yes), Gap (maybe), Christian Dior (hmm), French Connection (a joke), Guess? (nope), Ralph Lauren (problematic), Pepe Jeans (are we kidding?), Calvin Klein (done that), Pepsi (sinister but a possibility), et cetera<sup>xxxvii</sup> (*Glamorama* 32).

Hasonló felsorolást teljesen más zárójeles megjegyzések kommentálnának, ha Tama Janowitznál vagy pl. a *The Informers* lapjain találkoznánk vele. Az haute couture, amely Párizsban, Londonban és New Yorkban, talán valamivel kevésbé Milánóban és Tokióban még mindig a divat központja, Los Angelesben érdeklennék tűnik.

Az uralkodó kultúra hatalmával meggátolja a konfliktusok kialakulását, vagy saját keretein belül tartja a konfliktust "a megoldás ésszerű és realista módjainak megadásával" (Clarke et al, 38). Antonio Gramsci eredményeire alapozva Clarke et al. Idézett tanulmánya a fiatalok kultúráját a domináns kultúra és a társadalom tágabb értelemben vett kultúrájának ütközési zónájában pozicionálja. Gramsci definíciója szerint a hegemonia akkor jön létre, amikor az uralkodó osztály az alávetett osztályok fölött teljes társadalmi hatalmat tud gyakorolni: a hegemonia biztosíthatja, hogy az egyes osztályok a dominancia és alávetettség struktúrájában maradjanak fenn, mivel azonban az alávetett osztályok maguk is rendelkeznek kultúrával, annak (ha mégoly kevésbé kiépült) intézményrendszerével, a konfliktus nem szűnhet meg (Clarke et al, 38-41; vö. Hebdige, 16). A szubjektum önidentifikációs stratégiáinak azonban produktív eleme az autonómulás, a jelentéstulajdonítás, a kulturális kontextus szabályainak alkalmazása. Ez a technika pontos, kifinomult, ha esetleg egy deklaráltan "külső" nézőpontból megmosolyogtató is, éppen ahhoz segíti hozzá a

szubkultúra vagy adott generáció tagját, hogy maga választhassa meg, milyen közösség tagja kíván lenni, az egyébként kétségtelenül kizsákmányoló posztindusztriális társadalomban. Az én megképződése a *Glamoramában* ezen technikák mentén megy végbe, és innen nézve nyer értelmet és jelentést dezintegrációja is akkor, amikor például Victor saját maga tükröződését látja meg egy Armani Exchange kirakatban.

## 5. Intertextualitás

### *Diszkurzív praxisok*

A szöveg intertextualitásának elméleti alapja a nyelvi jel relációs természete, az a differenciákon alapuló rendszer, melynek következménye az "irodalmi jel", szavak, a cselekmény, a képi világ, a narráció jellegzetességeinek alapvető kontextuális, strukturális működése. Ez az állítás lényeges érv a jelek és így a belőlük építkező irodalmi szöveg nem-referenciális értelmezése mellett is, hiszen a referenciális olvasat ezek szerint éppen azt nem veszi figyelembe, hogy bár létezik referencia, az lényegét tekintve mindig jelölősorokban ragadható meg, hiszen szövegszerűen strukturálódó rendszerek alkotják az adott mű kontextusát (vö. Allen, 11). Ez a belátás képezi alapját annak az állításnak, hogy az irodalmi szöveg lehetséges kapcsolatok gyűjteménye, afféle ad-hoc konfiguráció, melynek jelentése éppen ezekben a kapcsolatokban rögzíthető, ha csak időlegesen is. Világos persze, hogy egy ilyen intertextualitás definíció használata elméletileg is lehetlenné teszi a referenciális olvasat végrehajtását. Amennyiben minden tapasztalat, minden megnyilatkozás, minden értelem szövegszerűen strukturálódik, úgy ezek értelmezése kétségtelenül szövegolvasás, akár felismeri ezt az interpretáció, akár nem. Értekezésem tétje azonban nem ez, noha nagy különbség van között, hogy az interpretáció reflexió tárgyává teszi-e ezt a belátást vagy sem. A kérdés inkább az, hogy ezzel az elméleti alapállással milyen interpretációs technikákkal kísérlelhető meg az új-realista próza szövegeinek értelmezése, milyen olvasásbeli különbségekkel jár ez a stratégia a hagyományosabb kritikai elemzésekhez képest. Nem azt próbálom tehát alátámasztani, hogy a minimalista, új-realista szövegek olvasása nem referenciális technikákkal sikeresebb lehet, hiszen elméleti megfontolásaim szerint a referenciális olvasat egyszerűen olyan interpretáció, amely nem reflektál a szöveg és így a megértés alapvetően intertextuális jellegére. Bár e belátás megléte vagy hiánya közötti különbség az értelmezés produktivitása szempontjából nem elhanyagolható, célom sokkal inkább annak felderítése, hogy az így felfogott szövegek köziség és kontextuális helyzet, amelyben a szövegek megszólíthatóak, milyen lehetőségeket ad olyan különleges formációk magyarázatára, mint a felszínesség, a játékoság, a kettős kódoltság, a fragmentáció, a generációs, szubkulturális meghatározottság. Az új-realista posztmodern szöveg retorikáját úgy jellemeztem, mint olyan megszólalási kísérletet, amely igen szigorú realitásigénnyel lép fel. Itt azonban érdemes elidőzni egy keveset. Egyrészt ugyanis jogosnak tűnhet realizmusról beszélni, hiszen, ahogy azt már kifejtettem, a szöveg fő retorikai eszköze a pontos jelölés érdekében a reális világra való utalás a hasonlatok, metaforák vagy metonímiák realitás-effektusán keresztül. Az az olvasás azonban, amely a valós világ tapasztalatához köti a szöveg referenciális szintjét, igen hamar nem várt nehézségekkel találja szemben magát. Ezek közül a leg súlyosabb, hogy ilyen realitás nem létezik, így felkutatása – ami az efféle filologizáló olvasatnak feladata lenne – aligha sikerülhet.

Az olvasói pozíciók kijelölésekor a szöveg retorikai elemei játsszák a főszerepet, hiszen a jelentésadás technikái ezekkel lépnek párbeszédre. A figurativitás ezekben a szövegekben leginkább és leggyakrabban az *alulretorizáltság* ugyancsak érdekes és problematikus fogalmával írható le. Ez a szó olyan konnotációkkal terhes, amelyek alapján valószínűleg érdemes Paul de Man felől újraolvasni, és inkább – ahogy azt eddig is tettem –, olyan kifejezéssel helyettesíteni, mint a *retorizálatlanságot retorizáló nyelvhasználat*. Az új-realista szöveg retorizálatlanságot utánzó figurativitása értelmezésében a reprezentációs irodalommal és a jelentésadás kontrollját magának követelő olvasatokkal szemben a *hatásostól való iszony* megnyilatkozása is: eszköz a hatásosság elkerülésére, és eredménye e stratégiának. Ugyanakkor aligha találunk a generációs műveknél inkább reprezentációs indíttatású irodalmat; ezek a szövegek tudatosan vagy tudattalanul talán éppen ettől az azonosítástól való félelmükben folyamodnak az említett technikákhoz. Az ilyen irodalom hatása bizonyos tekintetben a hatásosság elkerülésének igyekezetében alkalmazott stratégiák figuratív realizációjából származik, mivel mindennek ellenére a generációs szövegek olvasásának tapasztalatát történetileg áthatja a lázadás tapasztalata. Miközben (ahogy azt korábban többször említettem) a változás és a gyorsaság kultusza elválaszthatatlan az elemzés tárgyául választott szövegek retorikájától, a reprezentációs irodalom forradalmi lendülete és a generációs szöveg felszínessége között lényeges különbség van – olyan különbség, amely rendszerint eltűnik a jelenlegi akadémikus, kánonalkotó közösségek értelmezői gyakorlatában, nem utolsósorban azért, mert ezeket a praxisokat jelentősen informálják a strukturalizmus eszmetörténeti alapját képező politikai diszkurzusok. Ez az olvasásmód és értelmezési stratégia hajlamos elsiklani azon jelenség felett, hogy a lázadás dinamikája, ha szervezi is a kultúrákat és azok jellemző diszkurzív praxisait, azt a jelentésképzés metaforikáján keresztül teszi (amelynek lehetnek és vannak is radikális aspektusai), és így nem oppozíciókban, hanem különbségekben jelentkezik. Másképpen fogalmaz-

va, mára helyet kapott az elmélet- és kánonalkotó közösségekben<sup>46</sup> az a generáció, beszédmód, amely magát kifejezetten lázadónak definiálja (vö. Farkas, 9), és az általa gyakorolt olvasásmódok előfeltevései helyezik a reprezentációs irodalom kontextusába Coupland és Ellis prózáját, de talán Evelyn Waugh és Thomas Wolfe szövegeit is (hasonlóképpen ahhoz, ahogy mindig már a millenniumi, apokaliptikus kontextusból szólal meg a hipertextualitás majd' teljes elmélete is, hogy aztán azonnal kénytelen legyen attól magát megkülönböztetve megtagadni azt). Ennek eredménye az a világszerű olvasásmód, amellyel szemben Barthelmétől Carveren át Couplandig és Ellisig szinte minden szerző látványosan tiltakozik a szövegeiket megszólító lehetséges interpretációs stratégiák kapcsán.

A felkínált értelmezői stratégiák, interpretációs helyek, amelyek Coupland szövegének olvasása során az olvasói szubjektum konstituálásában nyerne funkciókat, a beszéd és az olvasás figurativitásában teremődnek meg. A *Generation X* mindhárom főszereplője igyekszik a leginkább egyértelmű hasonlatokkal, metonímiákkal, metaforákkal kifejezni a tapasztalatot, amelyet általában az abszolút köznapiság ural, az olvasási tapasztalatot ezért a realizmusra törekvő szöveg értelmezhetőségének kérdései uralják. A retorikusság a szöveg olvasásának központi tapasztalata: a *Generation X* mindhárom korábban említett diszkurzusa igen erősen retorizált, különbségeik viszont nagyon tisztán megmutatkoznak a retorizáltsághoz való viszonyukban. A városi diszkurzusnak, mint ideológiailag igen erősen kódolt beszédnek alapvető érdeke a retoricitás *kezelése*, hiszen a marginális jelölősorokat felszabadító jelölőjáték éppen arra mutatna rá a kontrollálatlan jelölősorokon keresztül, amit a totalitárius ideológia a leginkább szeretne elkendőzni, hogy a természetes nem természetes, és a magától értetődő is magyarázatot igényel. A város beszédében ugyanis kifejezetten a civilizáció értékei szerepelnek az értékhierarchiája csúcán, az ember központi helye, illetve a nyelv uralhatóságába vetett hit pedig magában hordozza a retoricitáshoz való viszony főbb jellegzetességeit. Az ilyen diszkurzus bízik abban, hogy a retorika mindig marginális és másodlagos a központi nyelvhasználatokhoz képest, így a nyelvi önreferencialitás kérdése is csak olyan (egyébként szubverzívnek tekintett) beszédmódokban jelentkezhetsz tényezőként, mint például a költészet. Dagék történetmesélési szokásai ezért érthetetlenek a városi diszkurzus számára, mivel ezek az előadások túlretorizáltak, és a lehetséges olvasói szubjektumpozíciók kijelölése nagyrészt a retorizáltsághoz való viszony függvénye. A retorika centrális pozíciójából eredő feszültségek szabadjárja engedése (pontosabban az, hogy ez a diszkurzus nem hiszi, hogy a retoricitást szabályozni, uralni tudja) és az ebből származó energia a bungaló diszkurzusának mozgatója. A beszéd személyes megvalósulásai a bungaló diszkurzusában összehasonlíthatatlanul több és változatosabb olvasói pozíciót engedélyeznek a legitím olvasatok körén belül, mint a városi kultúra. A sokszínűség és információbőség megnyitja az utat az egymástól eltérő, de nem mindig elkülönülő értelmezések előtt; a diverzitás azonban nem a sokszínűség, a heterogeneitás jellemzője a városi diszkurzusban, ahol az emlékezés, a felidézés és az értelmezés folyamatait igen erősen intézményesített keretek szabályozzák. Ez az értelmezési és felidézési kényszeresség jelentkezik a főszereplők atombomba diszkurzusában is, ami a sivatagi beszéd központi realizációja. Ez a hely, az atombomba robbanásának szövegszerű szövete a civilizáció illetve kultúra és a kultúra-mentes természet párbeszéde (ha van még értelme ennek a sokszor meghaladott oppozíciónak), mivel a narrátorok a bungaló köztes dialektusát használják; szövegük terébe beszűremkedik a sivatag és a civilizáció végét bejelentő, benne robbanó disszeminatív energia, mely tökéletesen kulturális termék. Jellemző, hogy miközben McInerney és Ellis szövegei fel sem vetik ennek az ellentétnek lehetőségét, a kritika nem tud szabadulni a valóság (a szereplők érzései, gondolatai, Los Angeles, New York, cselekmény) és a fikció (nevek, márkajelzések) oppozíciójától. A retorizáltság, mint a megnyilatkozás, a nyelvi történés központja meghatározó sajátossága tehát azokban a diszkurzusokban marad meg konstruktív szervezőelemként, amelyekben nem korlátozódik a marginális szövegformákra.

Ha elfogadjuk, hogy az idézett szövegrészek referenciáját valamiféle extratextuális, reális térben kell keresnünk, akkor implicite annak a premodern nyelv- és irodalomfelfogásnak a fogalomrendszerét és érveit használjuk, amelyet kétségtelenül elvetnénk, ha olvasatunkat metaperspektívából szemlélnénk. Amellett, hogy az esztétikai tapasztalat gyakran ellentmond az (irodalom)elméleti megfontolásoknak, érdemesnek tűnik ezt az ellentétet tovább boncolgatni. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a szöveg referenciája az aktuális világ - és ez igaz a retorikai alakzatok referenciájára is -, akkor el kell fogadnunk azt is, hogy a szöveg képes eme nem nyelvi tapasztalat közvetítésére is, hiszen dekódolását lehetségesnek tartjuk, és filológiai olvasatunk éppen ennek reményében próbálhatja meg például a "Calvin Klein" jelentésének, referenciájának felkutatását a valós világban. Ez részben ontológiai kérdés is, mivel azonban engem az olvasás tapasztalat

---

<sup>46</sup> Bár ezen közösségek egységessége esetenként nem olyan szintű, mint azt retorikájuk mutatja (vö. Kálmán C., 114) és bizonyos értelmezési, kanonizációs módszerek alkalmazása nem egyszer éppen e közösségek önnön legitimitását igazoló technika megnyilvánulása.

talata és az értelmezés lehetősége érdekel, a jelenséget megpróbálom inkább ismeretelméleti fogalmakkal leírni. A Saussure előtti nyelvelmélet bizalma a nyelv uralhatóságában, használatának logikájában és a nyelvi jelölés másodlagosságában egy olyan szűk irodalom és szövegdefinícióhoz vezet, amelybe kifejezetten nem fér bele például az emlék vagy a tapasztalat szövegszerűségének lehetősége. Ez a szűk irodalomfogalom jóval túlélte az alapját képező nyelvelméletet. A Freudot olvasó Lacan, illetve Kristeva elméletében eléggé nyilvánvalónak tűnik, hogy nincs alapunk nyelven kívülinek tekinteni a valós világ reális tapasztalatát, hiszen az mindig már nyelvileg artikulálódik mindig valaki számára, és a hallgató, olvasó prekondíciói ugyancsak nyelvi jellegűek. Ennek alapján nincs különbség az olvasmányélmények, a látott filmek, a bebarangolt tájak vagy a hírességeket érintő pletykák között, amennyiben ezek mind nyelvileg inkorporálódnak és úgy is idéződnek fel. A tapasztalatok, élmények szubjektivitása a szövegek objektivitásával szemben ugyancsak vitatható érv, hiszen egyrészt a szöveg olvasása sem objektív jelenség, másrészt a szubjektív tapasztalat éppen a nyelvi artikulációban tehető interszubjektív élménnyé. Ennek alapján úgy érzem, elméletileg nem tartható az az álláspont, hogy az ilyen intertextuális utalások megbontják a szöveg textuális koherenciáját, mivel nem szövegszerű valósággyakorlatra utalnak. Az intertextualitás aligha vezethet ki a szövegből, a jelölők hálójából, hiszen maga is jelölők láncából áll, és szövegeket köt össze. A struktúra és a lezárhatatlan jelölőláncok alkotják a szöveget, így az intertextualitás alapvető szövegsajátosság, a kint és a bent metaforája, ismétlés, amely bár folyton új pozíciókba helyezi a jelölőt, mindig szövegekre vonatkozik. A szavak más szövegekhez való viszonyaikban, ellentétpárokban és különbségeken keresztül jelentenek dolgokat, és ezek a kapcsolatok szövegszerűek, a mű nem referenciális jelentését adják: ezek a szövegstruktúra szemiotikus egységei, melynek megértésének feltétele az adott szociolektus ismerete (vö. Allen, 116-125). Az emlék, a tapasztalat szubjektivitása relatív, és egyáltalán nem az élmény sajátja, hanem az artikuláció minőségéé. Ha hiszünk abban, hogy bármit is közölni tudunk, akkor nem kell kételkednünk abban, hogy verbalizálhatjuk többek között élményeinket is. Így védhetőnek tűnik az a javaslat, hogy szövegnek tekintsük az emberi tapasztalat egészét, és ennek alapján nem tekinthetjük kevésbé szövegszerűnek azokat az utalásokat, jelölőláncokat, amelyek egy szövegből kiindulva olyan nyelvi struktúrákba mutatnak, mint amilyen a (populáris) kultúra kontextusa, melynek része a divat, a zene, a sport és még sok minden más. Akkor járunk el elméletileg helyesen, ha intertextuális utalásnak vesszük és úgy is kezeljük a hagyományosan esetleg referenciálisnak értett, és éppen ezért mind esztétikai érték, mind elméleti érdekesség szempontjából lényegében másodrendűnek tekintett "realista" megnyilvánulásokat, a szöveg realitás-effektusait. Retorikailag nincs lényeges különbség aközött, hogy mitológiai alakok neveire, történelmi helyszínekre, irodalmi szövegek szereplőire vagy sportolók neveire, ruházati cikkek, üdítőitalok márkáira utal a beszélő, és az utalásokban játékba hozott jelölősorok követése is hasonló stratégiákat kíván meg. Ezek értelmezésében az adott szöveg intertextuális pluralitásának jelei. A szövegek terében ezek a jelölők és jelöltek nyelvi létezőként vannak jelen, és ez a tulajdonság az egyetlen, amely ontológiai státuszukról biztosan állítható. Hogy mi történik, amikor az olvasás során jelentést társítunk az új-realizmus hiperrealista utalásaihoz, ez dolgozatom központi kérdése.

Értelmezésem szerint az ilyen hasonlatok, metaforák és metonímiák megértése elég jól leírható Jaus recepcióesztétikájának fogalomrendszerével, azzal a felszabadító megkötéssel, hogy ezeket a fogalmakat, stratégiákat a Levi-Strauss-i barkácsoló pozíciójából használom. Az intertextuális elemzés egyszerűen annak felismerése, hogy lehetetlen a szövegen belül maradni, anélkül, hogy kívülre is kerüljünk ugyan abban a pillanatban. Az adott intertextus, realitás-effektus megértése nem kilépés a szöveg teréből (még kevésbé a szövegszerűen konstruált és strukturált térből), hanem annak belátása, hogy ezek csomópontok és kapcsolódási lehetőségek a posztmodern valóság végtelenen fragmentált szövegéhez. Hogy ezek valóban a kristevai poetikus nyelv működései, azt tropikusságuk igazolja, az pedig, hogy a hagyományosabb olvasási technikák ezeket a kapcsolódásokat a referencialitás jeleinek tekintették, egyrészt saját, nem reflexív interpretációs technikájuk bizonyos vakfoltjaira mutat rá, másrészt a posztmodern kulturális és társadalmi kontextus fragmentációjának újabb bizonyítéka. Az irodalmi mű ennek a kulturális (vagy más terminológiával társadalmi) szövegnek a része, jeleinek konfigurációja. Mivel azonban a posztmodern kondíció, a posztindusztriális kapitalizmus korában nincs egységes tudomány, kultúra, ez a szöveg is fragmentált és dialogikus: ugyanabból a jelrendszerből és –halmazból építkezik, mint az adott mű, a kettő szétválasztása, szinkron monologikus egységekre való bontása gyakorlatilag aligha kivitelezhető, noha egy ilyen igényű történeti vizsgálat elméleti végrehajtása nem lenne tanulság nélkül való. A dialogikusság a társadalom diszkurzív praxisainak átstrukturált és rekontextualizált megjelenése, és éppen ezért az az intertextuális vizsgálat, amelynek elméleti alapjait e dolgozat hivatott feltérképezni és egy-két példával illusztrálni, nem egyszerűen a háttér, a hatás, a források, a referenciák enciklopedikus felderítése, hanem a szöveg produktivitásának felmutatása (vö. Kristeva, 37). A referencialitás mint olvasási mód azért is ingatag talajon jár,

mivel a rögzített jelentés, bár a jelhasználat elvi alapfeltétele, csak illúzió – az intertextuális kapcsolódási helyek új kontextusai olyan előre nem látható használatokat jelentenek, amelyek alapján a szöveg valóban mint produktivitás és nem mint a jelentés helye mutatkozik meg az értelmező dialógusban. Az új-realista szövegben ez a produktivitás a felszínesség technikáin keresztül a realitás-effektusok halmozásában nyilvánul meg leginkább<sup>47</sup>, ezek szövegszerű vizsgálat tárgyait képezhetik tehát, poliszemikus jelölősoraik kiaknázása alapvető a szövegstruktúra leírásához.

### *Ismétlés*

A filológiai visszakeresés hasznos lehet, de mindig szem előtt kell tartania, hogy az a közeg, amelyben ezen jelölők sorait végigköveti, nem az aktuális világ, pontosabban az a szövegszerűen strukturált aktuális világ a lehetséges világok halmazában, amely éppúgy (egy vagy sok) szöveghez rendelhető, mint egy regény. Az értelmezés közege mindig a nyelv, mivel a valóság megragadása ugyanúgy lehetetlen a realista szöveg számára, mint azon irodalom számára, mely ezzel a lehetetlenséggel tisztában is van, és ezt programszerűen tudatosítja is. Az, hogy az új-realista próza szövegei csak a legkritikábban reflektálnak a jelölősorok végtelenségére vagy a jelölés horizontális meghatározottságaira, csak a legnaivabb értelmezés számára jelentheti azt, hogy ezen szövegek jelölősorai végén a valóságos jelölt megragadható.<sup>48</sup> Igaz persze, hogy ezek a jelölők igen pontosak, legalábbis ezzel az igénnyel lépnek fel, és az új-realista szöveg, szemben a metafikció technikájával, nem tudatosítja ennek az igénynek a határait, a helyzet azonban az, hogy az ilyen jelölők szinte felkínálják magukat a referenciális olvasat számára, így rejtve maradnak azok a jelentésszintek, amelyeket egy kevésbé prekonceptcionált vagy az előfeltevések más rendszerével dolgozó olvasat esetleg meglelhet.<sup>49</sup> Ez olyan pragmatikai kérdés, amelyet részben leegyszerűsítve, részben stílszerűen generációsnak (vagy még inkább szubkulturálisnak) is nevezhetünk: vannak ugyanis olyan generációs és szubkulturális tényezők, amelyek az írók, a kritikusok és olvasók egyes csoportjait egymástól nemcsak egyénekként választják el. Ennek oka, hogy a tárgyalt intertextuális utalások szövege az "x generáció" szövegeinek igen fontos eleme, és ezek folyamatos nem értése bizonyára zavarhatja az esztétikai élményt. Igaz ugyan, hogy ezek az utalások megfelelő filológiai munkával legtöbbször nagy biztonsággal dekódolhatóak, az olvasó és a kritikus számára azonban gyakran úgy tűnhet, hogy az ilyenfajta értelmezési kísérletekbe ölt munka nem áll arányban a felfedezett örömmel.<sup>50</sup> Ebből a szempontból egyet érthetünk Laurent Jenny-vel, amikor az intertextualitást úgy definiálja, mint olyan "zavart keltő gépezet", amely "nem hagyja az értelmet pihenni" (Jenny, 48). Jórészt ez lehet az oka annak, hogy az ilyen szövegek szerzői és olvasói leginkább azonos életkorúak, és jól behatárolható szubkulturákba tartoznak, amelyek számára az olvasmány intertextuális potenciálja nemcsak ígéret, realitás-effektusai katalizátorként és nem akadályként működnek. Ez ugyan jóformán minden szövegről, az értelmezés tárgyaként potenciálisan előforduló majdnem minden kulturális termékről elmondható, de a probléma hangsúlyosan jelentkezik az új-realista szövegek, még inkább a hiperrealista szövegépítkezési stratégiák, technikák kontextusában egy olyan korban, amelynek jellegzetességeit megadó hosszú listák első szava a fragmentáció.

Az idézett intertextuális, más szempontból hiperrealista és gyakran generációsan kötött utalások, ismétlődések tétje, hogy az őket interpretáló olvasóközönség számára létrehozzák-e azt a biztos alapot, amelynek érdekében (természetesen nem a szerzői intenció alapján, hanem a jelölősorok kapcsolódása nyomán) a szövegbe kerültek. Az az olvasó, aki más generációba vagy szubkulturába tartozik, mint a szöveg *ideális* vagy *tételezett* olvasója, csak filológiai többletmunkával értelmezheti ezeket a kapcsolatokat, és

<sup>47</sup> Ezzel kapcsolatban ld. Allen érdekes észrevételét a tárgyak intertextuális szerepéről a festészetben (Allen, 179).

<sup>48</sup> Conniff Ruth például azzal a kritikával illeti a regényt, hogy Douglas Coupland szerint *mindannyian* olyan alulfoglalkoztatott egyetemisták vagyunk, akik TV-show-kra tesznek utalásokat, és régmúlt divatok szerint öltözködnek (Ruth, 42).

<sup>49</sup> "Ő [a novelláíró] adja tudását és irodalmi gyakorlatát a teremtéshez, arányérzékét és a dolgok odaillőségéhez való érzékét: azt, hogy milyenek is a dolgok a nagyvilágban, és ő hogyan látja azokat – úgy, ahogyan senki más. Mindehhez világos és sajátos nyelv szükséges, olyan nyelv, mely mozgásba hozza a részleteket, amelyek megvilágítják az olvasó számára a történetet. Hogy a részletek konkrétak és közvetíthetőek legyenek, a nyelvnek pontosnak és világosnak kell lennie. A szavak olyan pontosak tudnak lenni, hogy üresnek is tűnhetnek, de még mindig hordozhatnak valamit; ha megfelelően használjuk őket, telibe találhatnak" (Carver, 50-51).

<sup>50</sup> "A *Glamoráma* talán lehetővé teszi a dekódolást, de leginkább az elkerülhetetlen zavar szintjén működik. Akárcsak a XVII. századi Vanitas az értelem bizonytalanságát jelöli - az életet mint álmot és illúziót mutatja be - a *Glamoráma* az összezavart valóságon való töprengésre hív." (Ayers, 6).



szélsőséges esetben kizárólag referenciális interpretációt társíthat hozzájuk. Úgy látszik tehát, hogy nem a jel, hanem az interpretáció sajátja az, hogy ezek a kapcsolatok szövegekre vagy valós tapasztalatokra utalnak, így nyugodtan tekinthetjük ezeket intertextuális utalásoknak, amelyek valójában kulcsszavak, olyan segítségek, amelyek igen erősen tömörített formában rengeteg információt szolgáltatnak, és ezzel fontos szerepet játszanak a szöveg ökonómiájában. Általában kihasználják a máshogy kódolt információ ismeretét, amennyiben kifejezetten olyan tudás meglétére támaszkodnak, amely csak a társművészetekben, illetve a (kortárs populáris) kultúrában való jártasságból fakadhat. A gyorsaság és az ökonómia voltaképpen az ilyen szöveg legfontosabb tétje, hiszen a multimediális információközlés eszközeivel kell versenyre kelnie (vö. Abádi Nagy, 1994: 134). Ezek az új technológiák képesek arra, hogy a szövegszerűségről vagy a szerzőségről és a kritikus lehetőségeiről kialakult fogalmaink megváltoztatására indítsanak bennünket: a nem lineáris szöveg, pl. a *Generation X* alapja a választás momentuma, az, ahogy az olvasó, felhasználó dönt két lehetséges irány között a szöveg terében. Tekintve, hogy a hipertextus legfőbb sajátossága a hálószerű szerkezet, a linearitás hiánya az így közvetített információ fontos jellemzője. Ayers odáig megy, hogy kijelenti, a *Glamorama* nem is regény, hanem videojátékok, különleges képi hatásokkal operáló filmek, tematikus építészeti kísérletek és más írott területek (*scripted spaces*) analógiáján működő textuális effektusok rendszere (Ayers, 2). Ez a valóságosnak tűnő, másrészt viszont kétségtelenül már mindig jelölősorba illeszkedő szimuláció, mely a lehető leginkább reális dolgokra, nevekre, helyekre utal, sohasem érheti el a jelöltet, hiszen azt mindig önmaga generálja: ez a szöveg „anyagi termelése”, olyan túltermelés, amely mániákusan törekszik a valóság legpontosabb megnevezésére és megteremtésére, hogy ezzel saját jelölési praxisát legitimálja. Bár az olvasás sebessége és a szöveg hatása közti kapcsolat komplex (Dijkstra et al, 147), az olvasás és a megértés folyamata e tekintetben az intertextuális szöveg nem lineáris befogadásának sajátosságaként ciklikusnak tűnik, és ez új szempontból láttatja az ismétlés mint szövegszervező elem és a megértés kapcsolatát.

Az ismétlés kérdése központi jelentőségű a prózai szövegek értelmezésében és általában az irodalmi interpretációban, problematikussága jó ideje az irodalomtudományos beszéd terében tartja e fogalmat. Az ismétlés maga is mindig problematizál, mert nem tudjuk megmondani, hogy az „valamihez való visszatérést vagy valaminek a visszatérését jelenti-e,” és mert benne keveredik a metafora és a metonímia fogalma (Brooks, 357). Természetesen az intertextualitás is ismétlés, és talán ezzel függ össze az is, hogy az intertextualitás jelensége által előhívott teoretikus és gyakorlati problémák az újabb értelmezői diszkurzív helyzetekben azt egyre inkább mint az olvasás termékét mutatják fel. Paul de Man retorikája után az olvasás alakzataként definiálni az intertextualitást (Frow, 46) – bár megnyugtató lehet abból a szempontból, hogy ezzel teoretikusan is argumentálható lemondásunk ezen elemek funkcionális elemzéséről –, kevés gyakorlati haszonnal kecsegtet, hiszen ez a definíció nem képes kijelölni az intertextualitás alakzatait a szöveg (olvasásának) terében. Másrészt, ahogy arra Kulcsár-Szabó Zoltán figyelmeztet, az intertextualitás alakzatai annyiban is figyelemre méltó formációk, amennyiben nem feltétlenül jelennek meg alakzatként, és a reflexív intertextualitással szemben az integratív kapcsolatok esetében még egy járulékos, más természetű alakzat sem hívja fel az olvasó figyelmét a szövegközi ismétlés tényére (Kulcsár-Szabó, 5-6). Az intertextualitást ebben a tekintetben talán nem is tekinthetnénk az olvasott szöveg alakzatának, hiszen a figura megjelenéséhez legalább két szöveg összjátéka szükséges, amely csak az olvasás folyamatában jöhet létre, és csak az olvasás retorikájának technikáival aktualizálható és értelmezhető. Nem tűnik teljesen jogosnak az a szóhasználat, amely az egyik szövegnek a másik általi idézéséről beszél. Formailag ilyesmi látszatot mutatnak a szövegköziség technikái, ez az értelmezést azonban nem akadályozhatja meg abban, hogy felismerje, az olvasó az, aki a szöveguniverzum ad hoc konfigurációi között saját (de nem szubjektív) ismeretei alapján kapcsolatokat hoz létre. Innen tekintve két radikálisan különböző olvasata lehetséges a szövegköziség jelenségének.

Egyrészt tekinthetjük úgy, hogy a szövegek identitását is feloldó végtelen mennyiségű és nem rögzíthető intertextuális kapcsolat létezik a szöveguniverzum ugyancsak végtelen mennyiségű lehetséges permutációja között. Az olvasó ebben az esetben saját előzetes ismeretei és preconcepciói alapján az értelmezés folyamatában jelentést és jelentőséget tulajdonít azoknak, amelyeket saját horizontjából motiválnak vagy funkcionálisnak tekint (olvasata, illetve a szövegstruktúra szempontjából). Ebben az értelmezésben elvileg és gyakorlatilag a mindenkor olvasat kognitív struktúrái jelölik ki azokat az alakzatokat, amelyeket intertextuális formáknak fog tekinteni. Ez figyelemreméltó stratégia, ideológia, ha úgy tetszik, bár meglehetősen természetes, hogy az olvasat saját retorikai döntéseit az interpretációban a szöveg retorikájának tulajdonítja, és ezáltal választásait indokoltnak tartja. Érdekes lehet, hogy melyek azok a szövegmarkerek, amelyek alapján az olvasó „felismer” utalásokat, idézeteket akkor, amikor az intertextualitás alakzatai retorikailag nem szakadnak el más alakzatoktól, és nem működnek önálló kódokként.

Másrészt, mivel az értelmezés retorikája (bár önmagában természetesen lehet koherens és konsekvens) nem feltétlenül azonos az olvasás retorikájával, a jelentéstulajdonítás technikája, reflektáltsága és argumentációja leplezi a döntés önkényességét. Az ilyen olvasat feltételezi, vagy legalábbis állítja a szövegnek az olvasáshoz viszonyított előzetes pozícióját, és így az általam tárgyalt és intertextusnak tekintett kapcsolatok szövegen kívüli referencializálhatóságát (és annak szükségességét a konszenzushoz). Ez az olvasat ebben a referenciában találja meg azt a biztos felületet, amelyhez viszonyítva az értelemadás folyamata (a megfelelő stratégiák technikáit jól alkalmazva) eredményes lehet. Az értelmezés diszkurzív terében ez az illúzió jól védhetőnek tűnik, de a retorika totalizációs technikái lepleződnek akkor, amikor az intertextualitás trópusainak értelmezése tekintetében egy másik felfogás felől közelítünk a kérdéshez.

## 6. Az ismétlés trópusai

### *Figurativitás*

Clement Greenberg definíciója szerint a modernizmus radikálisan reprezentáció ellenes, önreflexív esztétika, melyben minden művészi forma célja a kívülről érkező hatásoktól való megszabadulás. Így például a modern festészet az irodalmat jelképező és ezért külső meghatározottságként megjelenő narratívától kívánt szabadulni, és helyette mintegy önreflexív vizsgálatként a festészet egyetlen sajátosságával, annak formai, technikai kérdéseivel foglalkozott; a posztmodern festészet célja ezek után a narratívához, a reprezentációhoz való visszatérés. Hasonló történetben mondható el a modern-posztmodern viszonya az építészet esetében. A modern építészet a Bauhaus és a Nemzetközi Stílus technokrata purizmusában teljesedik ki. Az ezt meghaladni kívánó posztmodern művészet az önreflexió alakzatai után visszahozza a narratívát, a humanizmust, a történetet az építészetbe. Mindehhez képest a posztmodern fogalmának története ettől különböző, mondhatni ellentétes úton halad az irodalomkritikában, ahol az a modernt meghaladó, a narratívától és a reprezentációtól elforduló önreflexió irodalmát, elsősorban, néha pedig kizárólag a metafikciót jelöli, és a radikális esztétikai autonómia, a tiszta formalizmus képzeteit hordozza. Nem könnyíti meg a definíciót a többi társművészet sem. Bertens idézi Sally Banest, aki szerint a posztmodern terminus a táncművészetben egyszerre használatos egy korábbi, a purista, funkcionális és önreflexív irányzatra és egy későbbi, a narratív struktúrák iránt újra érdeklődést mutató formára. Hasonló problémákkal kell szembenéznünk a filmművészet esetében – ahol elsősorban a periodizáció okoz gondot – és a fényképezés történetében, ahol a tartalommal való foglalatosság a modernizmus sajátossága és a 70-es, 80-as évek reprezentáció-ellenes, dekonstruktív fotóművészetével köszönt be a posztmodern (Bertens, 5). Tovább nehezíti a helyzetet, hogy az 1970-es évek végének és a 80-as évek elejének Roland Barthes és Jacques Derrida nyelvészeti érdeklődésű, dekonstrukciós posztmodernizmusa után a Jacques Lacan, de még inkább Michel Foucault elméletére építő posztstrukturalista posztmodernizmus kiegészülve Louis Althusser nézeteivel és fogalomhasználatával a 80-as évek során jelentős mértékben átítatta a különböző tudományágakat az etnológiától a várostervezésig, ahol aztán a posztstrukturalizmus a posztmodern elméletévé változott a fogalom további inflációját indítva el ezzel addig a pontig, amíg a 90-es évekre a művészeteken és a bölcsészettudományok diszkurzusain kívül is úgy tűnt: posztmodern világban élünk.

Miközben úgy vélem, hogy nem a világ, hanem a világot így látni engedő perspektíva posztmodern, Bertenssel egyetértek abban, hogy elméletileg beszélhetünk posztmodern világról, egyfelől a kortárs kultúra, illetve a médiumok által közvetített tömegkultúra területén, vagy még inkább a nyugati világ bizonyos szociológiailag behatárolható társadalmi rétegének, szubkultúrájának (esetleg kifejezetten és kizárólag a médiumok üzeneteiben létező) életstílusa értelmében, tágabb kontextusban pedig egyrészt összetett művészi stratégiának, másrészt episztemológiai váltásnak, egy új kulturális logikának, a posztindusztriális kapitalizmus társadalmi, gazdasági rendjének a mindennapi létezés összes területén, de mindenekelőtt a jelölésben, a jelhasználatban való megjelenésének tekintetében (vö. Bertens, 6-9).

Ezek után Hans Bertens a posztmodernizmust némi öniróniával a művészi formától függően vagy a modernizmus önreflexiójának radikalizálásaként, a narratívától és a reprezentációtól való további elfordulásként, vagy a narratívához és a reprezentációhoz való kifejezett visszafordulásként határozza meg, hozzátéve, hogy néha mindkét jelenség egyszerre érvényesül, bizonyos esetekben viszont egyáltalán nem alkalmazható ez a felosztás. A meghatározás ellentmondásai mögött azonban könnyen észrevehető egy közös pont jelenléte: a posztmodernizmus igyekszik lebontani a modernizmus saját magára kényszerített korlátjait (Bertens, 3-4). Mindezen posztmodernizmus jellemzők közös alapját a jelölés, a valóság reprezentációjának válságában, a jelhasználat elméleti kritikájában és gyakorlati megújításának kísérletében látom. A modernizmus horizontjában megbízhatónak tűnő jelhasználati technikákat (alkossák azok az önreflexió vagy a narratíva alapjait) felcseréli az áruvá válás, a publikus és a privát szféra kommodifikációjának eredményeként a jelek tömeges termelése, a jelölésnek a posztmodern világ központi konstitutív elemeként való megjelenése (Bertens, 10-11). A jelhasználat így új módokat, technikákat jelent, amelyekről az "x generáció" itt elemzett szövegeinek *intertextuális* utalásait retorikai szempontból osztályozva kiderül, hogy azok alapvetően három trópushoz, a hasonlathoz, a metaforához és a metonímiához tartoznak. Természetesen nincs kétségem afelől, hogy egy ilyen felosztásnak, besorolásnak számos és jelentős vakfoltjai vannak. Amellett, hogy metaforák, metonímiák és más trópusok szétválasztása, osztályozása önmagában is könyvtárnyi szakirodalom tárgyát alkotja, a kérdést tovább bonyolítja, hogy miképpen mutatkoznak meg ezek az alakzatok

abban a szövegközi térben, amelyben az ismétlés technikáiként mint realitás-effektusok működnek. A következő példák ennyiben szükségszerűen leegyszerűsítve mutatják be azokat a képleteket, amelyekkel a tárgyalt szövegek retorizálatlanságot retorizáló nyelvhasználata leírható. Természetes, hogy a retorikai alakzatok eltérő definíciói egészen más trópusok vizsgálatát követelnék meg, a következő rövid, de reprezentatív lista ezzel együtt remélhetőleg támpontokat nyújt egy olyan jövőbeli, részletesebb elemzéshez, amely esetleg érzékeltetni tudja e trópusok körüli definíciós bizonytalanságot is.

Home is like one of those aging European cities like Bonn or Antwerp or Vienna or Zurich, where there are no young people and it feels like an expensive waiting room.<sup>xxxviii</sup> (*Generation X* 85.)

Zigzagging toward Chemical Bank by the new Gap it's a Wednesday but outside feels Mondayish and the city looks vaguely unreal, there's a sky like from October 1973 or something hanging over it and right now at 5:30 this is Manhattan as Loud Place (...) <sup>xxxix</sup> (*Glamorama* 16.)

[S]omeone who dresses like a General Motors showroom salesman from the year 1955.<sup>xl</sup> (*Generation X* 85.)

Tyler is like that old character from TV, Dany Partridge.<sup>xli</sup> (*Generation X* 106.)

After tonight no one should get in for free. Oh yeah – except very good-looking lesbians. Anyone dressed like Garth Brooks is purged. We want a clientele that will *up* the class quotient.<sup>xlii</sup> (*Glamorama* 46.)

(...) sometimes the party's in black-and-white and sometimes it's in glaring color like the new Quicksilver ads (...) <sup>xliii</sup> (*Glamorama* 253.)

Ezekben a hasonlatokban leginkább személynevek, helynevek, esetleg évszámok töltik be a hasonlított elem funkcióját; ez a technika kifejezetten arra a közös háttértudásra épít, amelynek a szövegek tételezett / ideális olvasója, befogadója feltehetően már birtokában van. A tételezett és az ideális olvasó erős szétválása itt megszűnik. A média-képre való hagyatkozás ugyancsak nagyon jól tetten érhető ezekben a hasonlatokban, a példákban ugyanis egészen nyilvánvaló, hogy a beszélő háttértudása nem valamiféle taktilis kapcsolaton alapul a megnevezett jelenségekkel, hanem szövegismerete az, ami lehetővé teszi számára a róla való beszédet.

Tekintve, hogy a *Generation X* esetében deklaráltan is generációs regényről van szó, a szöveg retorikája szempontjából meghatározó, hogy a beszélők (vagyis jelen esetben a szereplők és a regény tételezett szerzője) mind 1960 után születtek, így semmiféle "valós" tapasztalatuk nem lehet az 1955-ös General Motors viselettel vagy az 1940-es évek hajdivatjával kapcsolatban. Ezzel szemben lehet, és nyilvánvalóan van is olyan szövegismeretük (szövegen itt, ahogy eddig is, egyszerre értve filmet, reklámot, irodalmat stb.), amely lehetővé teszi számukra, hogy ezeket a hasonlításokat megtegyék és értelmezzék – tekintve azonban, hogy ezek a jelek lényegében nem ontológiai szempontból operálnak a jelölttel, hanem olyan szimbolikus jelentéseit használják, amelyeket a jelölt nem önmagában birtokol, hanem a jelölés és az interpretáció (fogyasztás) folyamataiban hordoz, a retorikán kívüli létezés tökéletesen irreleváns. Az első kézből való tapasztalat hiánya akár a beszélő, akár az olvasó részéről nemcsak, hogy nem hátrány, hanem éppenséggel megfelel a tételezett olvasóval szemben felmerülő elvárásoknak. Az 1940-es évek hajviseletére történő utalást valószínűleg lényegesen könnyebb úgy dekódolni, hogy az olvasónak csak hollywoodi filmek tipizált képei jelentenek ehhez segítséget, mint úgy, hogy esetleg több különböző frizura-divatot is fel tud idézni az adott évtizedből. Hasonlóan kifejezetten megnehezíti a "*Home was like one of those aging European cities*" hasonlat értelmezését az, hogy az európai vagy az e városokat megjárt tengerentúli olvasó számára a *Bécs* vagy a *Zürich* helységnevekhez nem azok a képzetek kapcsolódnak, mint amelyekről a narrátor beszámol (bár ezek is szükségszerűen strukturálódnak), és amelyeket minden bizonnyal TV-műsorokból vagy más médiumokból szerzett, hiszen ezek a városok az odalátogatóra vélhetően más jellegzetességeikkel tesznek maradandó (de ugyancsak nyelvi struktúrákba rendezett) benyomást. E városnevek a regényben szöveggént

fordulnak elő, és ilyen értelemben jelentésüket, ha nem is korlátozza, de irányítja az előszövegek (hát)s-története, ideértve a tapasztalatokat is.

Anélkül, hogy katalógust kívánnék készíteni a vizsgálatom tárgyát alkotó szövegek intertextualitásának helyet biztosító hasonlatok elemeiről, abból a szempontból mégis csak érdeklődésre tarthat számot ezek felmutatása, hogy ezek a metaforáknál és a metonímiáknál talán áttetszőbben, elméletileg kevésbé problematikusan mutatják meg a lehetséges kapcsolatokat a szöveg univerzum játékba hozott és hozható szövegei között. Ezek a hasonlatok a természetesség látszatát keltik, de strukturális jellegzetességeiknél fogva mégis *magyarázatként* funkcionálnak. Az intertextualitásnak hangot adó és szorosabb, ökonomikusabb szerkezetű más alakzatoktól eltérően akár bőbeszédűnek is lehetne őket tekinteni, annyi azonban mindenképpen elmondható róluk, hogy általában nagy láttató erővel bírnak, és értelmezésük egyszerűbb, igaz, ebből fakadóan kevésbé invenciózus lehetőségeket tartogat. Olyan alakzatok ezek, melyek felmutatják saját működésük rendszerét, és ezzel lehetővé teszik a szövegek közti kapcsolatok struktúrájának és jellegének leírását vagy megképezését az olvasási folyamatban.

Hell is the town of West Palm Springs Village - a bleached and defoliated Flintstones cartoon of a failed housing development from the 1950's.<sup>xliv</sup> (*Generation X* 14.)

"I want extreme," Didier says. "I want Red Hot Chili Peppers. I want energy."<sup>xlv</sup> (*Glamorama* 59.)

Hang on, Brad. My hair doesn't look 1940's enough.<sup>xlvi</sup> (*Generation X* 89.)

The overall effect around the pool is markedly 1949.<sup>xlvii</sup> (*Generation X* 89.)

Dag! This is perfect! Total 1940's.<sup>xlviii</sup> (*Generation X* 76.)

(...) I'm thinking this is all too 1991.<sup>xlix</sup> (*Glamorama* 265)

Az elemzett szövegekre, az új-realizmus szemiotikai meghatározottságaiból következően jellemzők a metaforikus szerkezetek, noha ezek retorikai besorolása vita tárgyát képezheti. A legjellemzőbb metafora a *Generation X*-ben és általában az itt vizsgált szövegekben az, hogy a beszélő egy adott évszámmal valamilyen korhangulatot, stílust, attitűdöt jellemez. Szintaktikailag ezek jelzős szerkezetek, ahol az évszám áll jelzői szerepben. Ezeknek a szerkezeteknek metaforaként való besorolása ellen több érv is felhozható. Az ilyen kifejezések ugyanis tekinthetők a nyelvi ökonómia nagyszerű példáinak, és meglehetősen jogosnak tűnik az a javaslat, hogy ezek kiegészítendők az "of", vagy a "that of" szavakkal, és így végül is hasonlattal van dolgunk. A *Generation X* korábban idézett mottójában előforduló metafora ezek szerint annak a hasonlatnak a rövidített formája, hogy "*Her hair was totally (that) of a 1940s Indiana Woolworth perfume clerk.*" Ezen elv alapján minden metafora összevont hasonlatnak tekinthető, és kiegészíthető hasonlítószóval, ami egyébként a metafora definíciójából általában következik is,<sup>51</sup> a nyelvi ökonómia, mint érv tehát önmagában nem cáfolja, hogy ezek a szerkezetek metaforák lennének. A beszélő az adott évszámmal nem a megnevezett évre utal elsősorban, hanem annak az évnek, évtizednek valamely olyan tulajdonságára, hangulatára, arra a szocio-kulturális kontextusra, amelynek felidézéséhez elég a dátum megjelölése. Mindazonáltal erre a trópusra is igaz, hogy az általa a szöveg terébe behozott elemek mint textusok szerepelnek és értelmeződnek.

I (...) was staring at my IBM.<sup>l</sup> (*Generation X* 19.)

(...) but it's also a kind of Gap-T-shirt-and-Prada-penny-loafers night (...)<sup>li</sup> (*Glamorama* 252.)

We're (...) riding in the clapped-out ancient red Saab.<sup>lii</sup> (*Generation X* 14)

<sup>51</sup> A *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* szerint a metafora képlete: a) A is /like/ B; illetve b) A is /like X/ as B /is like Y/. A példák között pedig megemlíti az "[a] Harris-tweed cat" jelzős szerkezetet, amely a szócikk szerzője szerint "jó metafora", és feloldása: "[a] cat that looks (smells feels) as though it were made of Harris tweed" (Preminger, 1993).

Ezek az idézetek olyan eseteket mutatnak, amelyekben márkanévek köznévi értékben állnak. Ez végeredményben genus / species cserének tekinthető, és ennyiben besorolása vitatható. Nietzsche metaforának tekinti az ilyen helyettesítéseket (Nietzsche, 47-48), a Princeton enciklopédia újabb kiadása (Preminger, 1993) azonban kifejezetten metonímiának nevezi, így - az egyszerűség kedvéért - én is ide sorolom ezeket az ugyancsak ökonomikus kifejezéseket. Ezek a helyettesítések arra alapoznak, hogy bizonyos márkanévek olyan nagyon ismertek, és olyannyira hozzájuk tapadtak már valamiféle minőség- és tulajdonságképzetek, hogy a név említése önmagában is képes felidézni mind a márkanévvel jelölt dolgot, mind a hozzá kapcsolódó "tapasztalatot". Ez a technika retorikai elemekkel operálva teremt meg azt az igen pontos, jól leírható jelölési alapot, amely egyszerre adja meg az értelmezéshez szükséges minimális textuális ismeretek határait, és szolgál önmagában is mindig már jelentésgeneráló tényezőként.

Az előzőekhez funkcióját tekintve hasonló eszköz a *Generation X* margóján elhelyezett szótár, amely gyakran képeket is tartalmaz, és a szövegben használt vagy valamiképpen oda kapcsolódó, magyarázatot igénylő fogalmakat világít meg. Ezek ki- vagy bevezetnek a szövegbe, és lényegében intertextuális kapcsolatokként működnek, így kapcsolatba hozhatók Baudrillard *hiperrealizmus* fogalmával, amennyiben ezek nem annyira kijelölik a már létező szubkulturális szótárak közül azokat, amelyek párbeszédképesek a szöveggel, hanem funkciójuk inkább konstitutív, hiszen a legvalószínűbb, hogy nem létezik pontosan ilyen szubkulturális szószedettel operáló nyelv (különösen, hogy a margón felsorolt szavak jelentős része nem is szerepel a regény főszövegében, így az nem annyira bevezet oda, mint inkább létrehozza azt a kontextust, amelybe esetleg be is vezethetne).

Kérdés, hogy milyen interpretációs stratégiáknak kedvez ez a figuratív struktúra, melyek azok az értelmezési, olvasási technikák, melyek sikerrel láthatnak hozzá a megértés / értelmezés manővereihez. Egyáltalán mi az a makrostruktúra, amelynek ezek a trópusok építőelemei a szöveg rendszerében. Visszatulva a *The Up Escalator* című szöveg korábbi elemzésére úgy látszik, hogy ezek a retorémák nem alkotnak a szöveg terébe visszairható nagyobb egységet, így például kifejezetten nem építenek föl fenntartható metaforikus-allegorikus jelentésszinteket. Mindez egyrészt különös feszültség forrása a szövegstruktúrában, másrészt az értelmezés esztétikai tapasztalatának is alapeleme, noha nehezen írható le pontosan, hogy mi történik akkor, amikor a jelentésképzés bizonyos szintjei már nem párbeszédképesek a szöveggel, egyszerűen nem támogatja őket a szöveg, miközben a megképzett allegorikus rendszer elemei kétségkívül az értelmező dialógus egységei is. Interpretáció-elméleti szempontból ez az egyik legizgalmasabb probléma, melynek persze gyakorlati következményeivel is számolnunk kell. Abádi Nagy Zoltán úgy fogalmaz, hogy a minimalizmusból eltűnik az allegória, hiányzik belőle az allegorikus jelleg, egyrészt mivel "a minimalista író [...] se komoly se ironikus formában nem érdekli az allegorítás" (Abádi Nagy, 1994: 339), másrészt mert "a minimalista írások zömmel nem metaforikus jellegűek" (uő: 340). Értelmezésem eddigi mentéiből nyilvánvaló, hogy szerintem, bár a minimalizmusra vonatkozóan a diagnózissal egyet értek, az itt vizsgált új-realista szövegek esetében más *okot* kell keresni az allegorikus jelentésszint megképződésének hiányára.

Az előbbi idézetek Ellis és Coupland prózájából azt mutatják, hogy a tárgyalt művek nem szűkülnek metaforákban, és Janowitz írásainak illetve McInerney *Bright Lights, Big City* című regényének olvasása is ezzel a tapasztalattal jár. A mikroszkopikus, életközeli megfigyelések, a plasztikusság és a precizitás lehetőségét a retorizált nyelvhasználat alakzatai (ezek között a metaforák is) adják. Világos, hogy egy ilyen állítást mindig alá lehet ásni, vagy el lehet bizonytalanítani azzal a kitételrel, hogy egyfelől a nyelv mindig is retorikus (vö. Nietzsche, 21), másfelől pedig természetesen minden irodalom metaforikus. Itt azonban azt vizsgálom, hogy ezek az alakzatok miképpen biztosítanak helyet, miképpen helyezik új pozícióba az intertextuális kapcsolatokon keresztül megismételt, a szöveg terébe bekerült jelölőket. A plasztikusság és a valóságfelület mikroszkopikusan pontos megfigyelésének gyakran kifejezetten stilizált, retorizált formái azok, melyekkel a legújabb prózában találkozunk. Ezek allegorikus kibontására vagy a szövegvilág metafiktív értelmezésére azonban összességében általában nincs lehetőség, mivel azt ez a próza, elsősorban is annak narrációs jellegzetességei nem támogatják, ahogy ezt a *Glamorama* és a *Generation X* elemzések konkrét példák is igazolják.

Miközben egyetértek azzal, hogy "a minimalisták a realizmus felé kanyarodnak vissza, a realizmus pedig – mondja az elmélet – az életnek nem modellje kíván lenni (metaforikusság), hanem szelete, darabja (metonimikusan viszonyul hozzá, folytonossági kapcsolatban áll vele)" (Abádi Nagy, 1994: 342), ennek módja az elemzett új-realista szövegekben érdekes módon nem az allegorikus, metaforikus eszközök kiik-

tatása. A (populáris) kultúra termékei, a valóságos tér textualizálása mindig alakzatokon keresztül megy végbe, hiszen azok szimbolizációja, idézése maga is alakzat, mégpedig a ricoeuri értelmezésben metafora (Still, 11). Az itt vizsgált példák inkább azt mutatják, hogy a szöveg *makrostruktúrája* metonimikus és a jelentésképzés nagyobb egységei, nagyobb léptékű szerkezeti elemei a metonímiák, és ezek valóban nem alkotnak az értelmezésben allegorikus szintet, szemben a metafikció klasszikus alkotásaival: a mikrostruktúra elemei azonban éppúgy lehetnek metaforák, hasonlatok stb., mint metonímiák. Talán túlzásnak hat, de biztosan van olyan új-realista (sőt, minimalista) novella, melyben éppen annyi, ha nem több metaforát, hasonlatot találni, mint egy posztmodern metafikciós szövegben (kivéve persze, ha a minimalizmust úgy definiáljuk, mint a metaforák és allegóriák hiányát). McInerney említett regénye például a kokainfogyasztást és annak hatásait igen változatos metaforákkal jelöli, és - a cselekmény menetéből adódóan - teszi ezt meglehetősen gyakran. Értelmezésemben inkább afelé hajlok, hogy nem a figurák hiánya reprezentatív az új-realista szövegekre, hanem egy olyan szerkesztésmód, szövegvilág, amely ezek allegorikus kibomlását, metaforikus értelmezését nem támogatja, talán mert a gyorsaság ígérte hordozó, részletgazdag, a valóság felületeivel elfoglalt, de a mélységet csak elliptikusan jelölő, valóság-effektusok hatásain alapuló próza nem kedvez az allegorézisnek, sokkal inkább a redukciónak, a metonimikus jelentéstulajdonításnak. Ahogy azt a *The Up Escalator* értelmezésénél példákkal is igyekeztem igazolni, véleményem szerint nem a metonímiák többsége és a metaforák hiánya vezet oda, hogy "a minimalista próza, úgy tetszik, legkarakterisztikusabb megjelenési formájában, főleg metonimikus, vagyis a kombinációs tengely mentén haladó, folytonossági, érintkezési, okozati és asszociációs összetartozási szerkesztési elvű" (Abádi Nagy, 1994: 342). Ennek sokkal inkább az az oka, hogy a posztindusztriális kapitalizmus szocio-kulturális kontextusának jelként funkcionáló elemei, melyek metonimikus jelölősorok részét alkotják (vö. Gottdiener, 42), az új-realista és a minimalista próza szövegstruktúrájának meghatározó alkotórészeivé válnak. Ennek különös jelentősége lesz akkor, amikor az ismétlés és az intertextualitás fogalmait összekapcsolva újra a metonimikusság kerül előtérbe, mint az a jellegzetesség, amely az új-realista szöveg makrostruktúrájának sajátosságait a leginkább hitelesen tudja leírni.

#### *Realitás-effektus*

A posztmodern új-realista irodalom elemzett szövegeinek legfontosabb retorikai stratégiájának azt a hiperrealista jelölési rendszert tekinthetjük, amely a referencia jelöléséért és megteremtéséért egyaránt felelős, és amely hozzájárul a metonimikus értelmezési stratégiák sikeréhez. Nem arról van tehát szó, hogy az ilyen új-realista szöveg igaz vagy hamis módon ábrázolja a valóságot; ez a kérdés egyszerűen rosszul van feltéve, tekintve egyrészt, hogy a valóság fogalma bizonytalan, másrészt, hogy a jelölés kifejezetten a referencia létrehozásának eszköze (Connor, 174), így szükségképpen autentikus, noha az aktuális világra való vonatkozás értelmében nem referenciális. Ha úgy tekintjük, hogy a szövegüniverzum egyes konfigurációi között a textuális transzcendenciák nem szöveg-specifikus sajátosságok, hanem a szövegstruktúra (és mint látjuk az olvasás) metaforái, akkor fény derül arra, hogy az ismétlődések mindig az olvasás retorikai döntései, és intertextualitásként is definiálhatjuk őket. Léven az olvasás választásai, éppúgy nem veszélyeztetik a szöveg identitását, ahogy nem is szolgáltatnak stabilizálható referenciát a jelentésképzés folyamatában a szöveg jelölősorai számára az adott értelmezés diszkurzív terén kívül. Nem kérdéses, hogy ebből a szempontból az olvasó aktivitása kulcsfontosságú, amennyiben a lehetőségek elvileg végtelenek, és a "szerző neve", illetve egyéb paratextusok által csak opcionálisan kontrollált választékból társíthat egymáshoz olyan elemeket (még inkább hozhat létre olyan társításokat), amelyeket az értelmezés ismétlésként fog interpretálni. Az olvasat nem feledkezhet meg arról, hogy az ilyen interpretáció már a tárgya megragadását is az ismétlés aktusán keresztül teszi, és ennyiben problematizál, jelentőséget tulajdonít, jelöl.

Az értelmezés eme dinamizmusának felismerése nem kell, hogy elbizonytalanítsa az intertextualitás tropikusságát értelmező, arra alapozó olvasatot, hiszen az olvasás stratégiájaként való feltüntetése nem fosztja meg a szövegköziséget retorikai sajátosságaitól, mindössze arra hívja fel a figyelmet: az olvasás döntései termelik a szöveg metaforáit, és ennyiben a nyelven kívüli referencializálhatóság feltételezése nem segít a jelentésalkotás folyamatainak leírásában még akkor sem, amikor a textualitás transzcendens vonatkozásai kerülnek az interpretáció érdeklődésének homlokterébe. Az intertextualitás felismerése, a kapcsolat megteremtése a szöveg hatásstruktúrájában nem rögzíthető elemként preformálja az interpretáció és a megértés lehetőségeit is. Az ismétlés problematikája nem kerülheti el figyelmünket akkor, amikor e struktúra alakjának tükrében vizsgáljuk a jelentésképzés folyamatait. Az intertextualitás ismétlés, az olvasás szempontjából pedig újraolvasás, amely a horizontváltások és a mindenkorai retorikai választások miatt

perspektívába állítja az egyes olvasatokat. Ha az ismétlés fogalmát a passzivitásból a helyzet uralásához vezető mozzanatként definiáljuk (Brooks, 356; 358), az ismétlés ilyen értelemben való felfogása fontos kiegészítés lehet a cselekmény grammatikájához még akkor is, ha az ismétlés mint kényszer, a kontroll egyetlen lehetséges eszköze jelenik meg a narrációt strukturáló elemként a *Glamoramában* és Ellis több novellájában is. A *Glamorama* beszélő szubjektumának pozíciójára, hangoltságára, megszólalására a komplexusos gondolkodás, a fokozott szenzibilitás és a redukált öntudat jellemző. Ezzel együtt a beszélő reflektálni próbál saját pozíciójára, figyeli az általa kiváltott reakciókat, gyakorlatilag a redukált öntudat és gondolkodás következményeként; de mert a múlt idejű tapasztalat jelentős pillanatai rejtve maradnak, és a jelen idejű történések között is nagyon sok a nehezen értelmezhető, a szöveg terében megmutatkozó hiányok nem kapnak magyarázatot, míg a tradicionális elbeszélői attitűd megnyilvánul a hagyományosan mellékesnek tekintett információk halmozásában. Miközben a narrátor retorikája gyakran és természetesen az ént teszi meg tárgyának, és a konstrukció szempontjából céljának is, a konstituáló folyamat éppen az ént hagyja bizonytalanságban saját egzisztenciájával kapcsolatban. A narrátor így olyan pozícióba kerül, amelyre a rezignáltság, a beszűkült nézőpont, az önreferencia köréből kitörni nem tudó tapasztalás, a kényszeresség<sup>52</sup> és a fokozott érzékenység jellemző. Az alanyiség abszolutizálása és az én eltávolítása egyaránt a posztmodern szöveg jellegzetes szimptomája; általános magyarázata talán kétséges vállalkozás lenne, az azonban az egyes szövegek esetében gyakran jól leírható, és a karaktertípusok esetenkénti elemzése nélkül is elméletileg tartható álláspontnak tűnik, hogy a szövegen keresztül teremtődő szubjektumnak szövegszerű tulajdonságai vannak, kapcsolata a szöveggel organikus és dinamikus, értelmezésük párhuzamos stratégiákkal kísérelhető meg. Az én és a szöveg egymást generálja, helyt ad egymásnak, utal egymásra, működésében felmutatja a másikat.

A *Glamoramában* a szövegstruktúrának a kötet szerkezetével is jelzett lassú szétesése, illetve a koherencia fenntartásának nehézsége, mely elsősorban a főhős alakjának bizonytalanságaiból ered, így a beszélő én dekompozíciójához vezet, illetve más szempontból annak következménye. Mivel azonban a recepció folyamatában működtetett önidentifikációs stratégiák a szöveg retorikája által preferált olvasatban a szöveg szubjektumgeneráló funkciójának interpretáció-függő, de nem szubjektív realizációi a befogadó oldalán, ez a(z ön)dekonstrukciós mozgás szorosan összefügg az interpretáció folyamatával, sőt, maga is értelmezés. A *Glamorama* és az *American Psycho* cselekménye, a narrátor személyének bizonytalansága olyan dekompozíciós erőt képvisel, amelyet nem tud a szöveg jelölőit értelmező interpretáció pozitív önidentifikáció alapjaként használni, így az említett regények beszélő énjének szövegbeli helyzetét jellemző bizonytalanság, az "implied reader" személytelensége olyan tényezők, amelyek játékkal az olvasói szubjektum önidentifikációs műveleteit akadályozzák, koherenciáját megbontják. A *Glamoramában* narrátor személyét érintő kétely leggyakrabban abban nyilvánul meg, hogy Victor Wardot többen és sok alkalommal látják olyan helyszíneken, eseményeken, ahol ő saját emlékei szerint nem volt jelen, fényképek jelennek meg róla olyan összejöveteleken, amelyeken nem vett részt, de talán a cselekmény ezen elemeinél is pontosabban jelzi a bizonytalanságot az egyes szám első személyű narráció önidentifikációs technikáinak működése, illetve ezek sikertelensége.

Walking up Lafayette unable to shake off the feeling of being followed and stopping on the corner of East Fourth I catch my reflection superimposed in the glass covering an Armani Exchange ad and it's merging with the sepia-toned photo of a male model until both of us are melded together and it's hard to turn away but except for the sound of my beeper going off the city suddenly goes quiet, the dry air crackling not with static but with something else, something less<sup>liv</sup> (*Glamorama* 94).

Az énvésztes, az identitás megbomlása, és a kései modernségtől örökölt hasonló metaforák működésképtelenek akkor, amikor a szubjektum a felcserélhetőségben, a nagyváros elidegenítő effektusainak tudattalan megtapasztalásában éppen nem elveszti, hanem ha csak pillanatokra is, de felismeri saját magát. Ez a felismerés, meglehet a szimuláció káprázata, ideologikus manipuláció, a posztindusztrializmus konspiratív marketing stratégiáinak győzelme, a vizsgált szövegek esetében az esztétikus, az igaz, a valódi, de legfőképpen a szimbolikus jelentésalkotás, és ezen keresztül a megértés egyetlen lehetséges útja. A szöveg Victor Ward identitását gyakran és sok szempontból elbizonytalanítja, érdemes azonban megfigyelni, hogy ezek a jelenetek mindig külső szemlélők, a főszereplőt kívülről figyelő szereplők számára jelentenek megoldhatatlan problémát, és általában ők szembesítik vele az egyes szám első személyű narrátort. Ebben a jelenetben

<sup>52</sup> A *Glamoramában* ez nyilvánul meg a "Spare me" kifejezés állandó ismételtetésében, a *Generation X* esetében pedig hasonló funkciót tölt be a "Lot like life" hasonlat.



azonban Victor a cselekvés alanya és tárgya is, és az identitás elvesztése vagy éppen megszerzése a testének tükröződésébe játszó fénykép által roppant bonyolult, az előbb felsorolt metaforákkal nehezen leírható esemény. Összetettségéhez hozzájárul a Victor személye körüli általános bizonytalanság és az, hogy feszültség van énképe és az identitásának biztosítékát jelentő jelölők között. Victor nem azzal pótolja elvesztett, a nagyváros forgatagában, személytelen, arctalan világában újra és újra mesterségesen létrehozott, majd a gyógyszer- és drogfüggőség zsákutcájában dekonstruálódó énjét, hogy azt jelekhez, szimbólumokhoz köti. Ezek a jelek maguk alkotják az énjét, és hogy a szimuláció ilyen működése semmiféle melankóliát nem kell, hogy okozzon, ez az új-realista regény, de legalábbis Ellis, McInerney, Tanowitz és Coupland, az "x generáció" és a "Lifestyle Fiction" válasza a posztmodern egyik központi kérdésére: milyen szubjektumpozíciók közül választhat az egyén, és milyen stratégiák állnak a rendelkezésére identitásának megképzéséhez és megtartásához a nyugati kultúra csúcsát jelentő nagyvárosban?

A referenciarendszerek, az értékek esetlegessége, viszonylagossága és pluralitása olyan jelenség, amelynek megértése, a hozzá való alkalmazkodás meghatározó fontosságú a kérdés szempontjából, ugyanakkor és éppen ebből fakadóan a nosztalgia, a melankólia vagy a sajnálat nem adekvát viszonyulás, és a legkevésbé sem produktív.<sup>53</sup> A jelenet ilyen értelemben tehát nem azért zavaró, mert Victor ráeszmél, hogy valójában bábú, a konzumtársadalom szájalomra méltó figurája, a divat áldozata, aki szerencsésnek mondhatja magát, ha talál egy üdítőital-, parfüm vagy pólóingmárkát, amellyel ideig-óráig azonosulhat: egyrészt ugyanis Victor ezt sohasem ismeri fel, másrészt mivel ez a belátás az értelmezés részéről remélhetőleg már az első oldalon megtörténik (ha nem a regény címe és könyvteste láttán), ilyen tekintetben tehát a jelenet nem tekinthető kulcsfontosságúnak. Ellis nem hagy kétséget felőle, hogy főhőse kifejezetten unintelligens, így meglehetősen következtelen lenne azt gondolni, hogy Victor azon az estén képes lenne, ha csak egy pillanatra is, de helyzete fölé emelkedni, és kívülről látni, esetleg megoldani azt. Erre a minimalista, új-realista prózairodalom szereplői általában sem képesek, legyenek azok Beattie, Carver, Hempel vagy Bobbie Ann Mason szövegeinek végtelenül elkeseredett, reményvesztett alakjai, miközben az olvasónak különösen gyakran az az érzése, hogy e karakterek nehézségei bár nyomasztóak, legyőzhetőek – a megoldást azonban gátolják a szövegek figuratív meghatározottságai.

Mégis, ez a bizonytalanság a szövegstruktúra kohézióját megbontó elem, amelyet a narrációt is strukturáló ismétlések ellensúlyoznak, bár ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy jelentős mértékben különböző képleteket kapunk a kontroll és az alárendelődés dinamikájára vonatkozóan attól függően, hogy a szerzői vagy az olvasói funkcióhoz társítjuk az ismétlés lehetőségét. Bizonyos szempontból az értelmezés intencióin múlik, hogy az írás vagy az olvasás funkciójának tulajdonítjuk például a vágy, a befejezés vagy a kezdet eseményeit; így, amennyiben óvakodunk ágensekkel ellátni a szövegműködés elemeit (ahogy azt például Brooks teszi idézett szövegében), az irodalmi szöveg tapasztalatához köthetjük az ismétlés gyakorlatát, és annak meghatározó elemeiként tekinthetjük az olyan formákat, mint amilyenek a narrációt is strukturáló és ennyiben a cselekmény grammatikájának leírásában szereppel bíró ismétlődő elemek. Ezek kettős viszonyban állnak az időbeliséggel, hiszen láttatják a múltat és a jelent úgy, ahogyan azok a jövőt alakítják. Az összekapcsolás, a felidézés mintázata az *azonos, mégis más* textúrájával jellemezhető, és így némileg váratlanul szoros kapcsolatba kerül egymással metafora és ismétlés, ezen keresztül pedig metafora és metonímia (Brooks, 352, 356, 361), két olyan trópus, amely egyenlő fontosságú az új-realista, minimalista szöveg retorikájában, a megértés alakzataira azonban mégis a metonimikus strukturáltság jellemző, a szöveg intertextualitásának helyet biztosító ismétlések szerkezeti jellegzetességeinek eredményeként.

Voltaképpen ez a kapcsolat az ismétlés és az intertextualitás működésének és a róluk szóló beszédnek az igazi tétje, ez a viszony ugyanis sokkal összetettebb és strukturáltabb, hogysémi biztos elemét adhatná egy olyan modellnek, amilyenre a cselekmény grammatikájának leírásához szükségünk lenne. Nem arról van szó, hogy az ismétlés ne lenne központi jelentőségű a narratív szöveg struktúrája szempontjából, hiszen a regény értelmezése legalábbis részben pontosan az ismétlődő elemek felismerésén alapul, amennyiben minden regényt az ismétlődések roppant komplex rendszere alkot mind belső struktúrája, mind külső kapcsolatai tekintetében (Miller, 1-3). Az előbb idézett jelenet pedig pontosan ebből a szempontból tarthat számot érdeklődésünkre, benne ugyanis egy pillanatra a cselekmény szintjén is megjelenik, és látványosan, még ha csak afféle sejtésként is, de megismétlődik egy kellemetlen érzés: "Out is in. In is out"<sup>iv</sup> (*Glamorama* 15). Victor, az "it boy", akinek a túlélés szempontjából mindennél fontosabb, hogy nagyon pontosan tisztában legyen a szimbolikus jelentésalkotás aktuálisan érvényes szabályaival, egy olyan reklám-

---

<sup>53</sup> Egészen más történeti korban, de talán valamelyest mégis hasonló tapasztalatra utal Richard Hardy Davis 1892-es figyelmeztetése: "Akárki, aki inkább lakik faházban egy hegy lábánál, amikor élhetne a Knickerbocker Flats-en, és közlekedhetne gumikerekű kocsival is, többé nem érdekes ember" (Martin, 4).

ban látja magát tükröződni, mellyel annak jel-értékét ismerve nem azonosulhat: a fény és a tükör játéka olyan helyzetbe hozza, melyből menekülnie kell. Annak lehetősége, hogy Armani Exchange modellként lássa magát, illetve látszódjék, megismétli, immár azonban a tehetetlen sejtés és nem a fölényes megértés szempontjából, hogy az identitást is megképző jelölés struktúrájában nincsen biztos pont vagy független tényező. Hogy ez a belátás az olvasás során ironikus felhangot is nyer-e, az az interpretáció függvénye.

### *Ismétlés és retorika*

Miller rendszerében az ismétlésnek két, egymásnak ellentmondó típusa van: a platóni és a nietzschei. Az előbbi az azonosság ideájára épít, vagyis arra, hogy a repetíció nem érinti az eredeti modellt. Ez a mimézis-elvű ismétlés a realista regény és a róla szóló kritikai diszkurzus központi jellegzetessége, és ennyiben különösen is számot tarthat érdeklődésünkre. A nietzschei ismétlés a különbség elvére alapoz: a hasonlóság csak a különbözőségek rendszerében tűnik elő, és az ismétlés így inkább szimuláció (a deleuze-i értelemben), nem pedig identikus másolat. Bár látszólag egymást kizáró két típussal van dolgunk, Miller úgy érvel, hogy ez a két forma kiegészíti egymást: a második az első "szubverzív szelleme", mely mindig már lehetőségként jelen van az elsőben, és ilyen értelemben kettejük kapcsolata ellentmond a logika meghatározó elveinek is (Miller, 4-21). Csak egy dekonstruktív logika tud számot adni az ismétlések rendszeréről, Miller pedig éppen erre vállalkozik idézett könyvében, és az intertextualitásnak, illetve az ismétlésnek a posztmodern szöveg hiperrealista stratégiájaként való interpretációjakor én is így teszek. A dekonstruktív logika az, amely valamelyest segíthet abban, hogy közelebb kerüljünk a téma topológia tekintetében legérdekesebb kérdéséhez: a metafora és a metonímia komplex jelenlétéhez az ismétlésben, illetve az intertextualitás struktúraszervező szerepének értelmezéséhez. Ennek ugyanis nagy jelentősége van abban, hogy a posztmodern metafikció metaforikus szövegeinek allegorikus jelentésszintjeivel szemben a legújabb próza szövegeinek megértését sokkal inkább a szövegstruktúra metonimikusságának tapasztalata jellemzi. A metafora és a metonímia tehát egyrészt úgy, mint adott szöveg jellemző alakzata, másrészt, mint a szövegstruktúra alapvető szervező elve meghatározza a megértés és a jelentéstársítás folyamatát és lehetőségeit. Mivel a posztmodern valóság tapasztalatát a kulturális kontextus felszíni karakterisztikumainak, a technológia és a konzumkultúra termékeinek a szöveg jelölősoraiába bevonó új-realista próza olvasásának éppen e technika következtében meghatározó tapasztalata az ismétlés és az ismétlődés jelensége, a szöveg metaforikussága illetve metonimikussága az ismétlés működésének függvénye.

Egyrészt az ugyanaz és mégis más mint az ismétlés mintázata a metafora trópusát hívja elő, mint azt az alakzatot, amellyel sikerrel lenne jelölhető az újra felidézés bonyolult viszonya az eredetihez. A metafora ilyen tekintetben a narratíva meghatározó trópusa: "a cselekménynek metaforikusnak kell lennie, amennyiben totalizál" (Brooks, 352). Ezzel szemben viszont "az is nyilvánvaló, hogy az elbeszélés fő alakzatának nem metaforának, hanem bizonyos értelemben metonímiának, a szintagmatikus kapcsolatban jelentkező szomszédosság és kombináció trópusának kell lennie. Az elbeszélés jellemzéséhez a metonímiára, mint a jelölő láncban lévő kapcsolat alakzatára van szükség" (Ibid. 352). Ez a bonyolult viszony befolyásolja a jelentésalkotás folyamatait. Ahogy a szövegbeli ismétlések befolyásolják az olvasási stratégiákat, és alapvetően határozzák meg a jelentésképzés folyamatait az időbeliséggel fenntartott viszonyuk és topológiai jellegzetességeik alapján, úgy az ismétlés mindig az olvasás retorikai döntéseiben realizálódik és válik funkcionálissá: "Valahányszor feltűnik az irodalomban, az ismétlés valóban úgy működhet, mint a szövegenergiák megkötése, olyan 'lekötésként', amely úgy teszi irányíthatóvá az energiákat, hogy kezelhető formába, használható nyalábokba rendezi őket az elbeszélés energetikai ökonómiáján belül" (Ibid. 358). Mindez számomra az intertextualitás szempontjából érdekes, amelyet ismétlésként definiáltam kikötve, hogy az időbeliség dinamikája nem teszi lehetőséggé / szükségessé (és ez az olvasás folyamatának állandó retorikai döntése), hogy állást is foglalhassunk az idézés irányának tekintetében. Ez tropikus szinten az intertextualitás megértésére vonatkozóan az egyik legfontosabb választás, amelynek megtétele azonban ideologikus, preformált folyamat, és csak ritkán reflektált. Meghatározza, hogy az ismétlés mint metafora hogyan strukturálódik (vehicle-tenor), és hogy miként működik metonimikusan a szövegstruktúra egészére nézve. Ez nem az olvasói stratégia szubjektív döntésének kérdése, hiszen értelmezésem szerint magát az ismétlést is az olvasat hozza létre akkor, amikor saját technikai apparátusa használatával választ, dönt, feltételez. Más kérdés, hogy az e tekintetben reflektált, tudatos olvasat tisztában lehet azzal, hogy a szimuláció stratégiái alapján működő jelölés terében az ismétlés kettős, hármas szerkezetei nem referenciálisak, nem hierarchikusak. Ennek tudatosításával elkerülhetjük azt, hogy kódolt sajátosságnak tekintsük az ismételt elem, az intertextus, a referencia esztétikai karakterisztikumait. Az eredet és a hierarchia illúziójának fel-

számolása különösen időszerű az intertextualitás és szimuláció fogalmaival operáló kritika számára, mely feltétlenül szembesül a jelölés linearitásának problematikus jellegével az olvasás működésének vizsgálatakor. A linearitás iránti elkötelezettség és ezzel együtt az eredetre vonatkozó igény és vágy talán nem kizárólag ideológiai előfeltevéseit, hanem bizonyos mértékben technikai és céljai alapján a modernség interpretációs stratégiáinak struktúráján felépített eszköztárral látja el az olvasót, aki aztán a posztmodern elméleti szélsőségeitől mentes gyakorlatot lát benne, pedig csak a régi elmélet és gyakorlat követője. A diszkurzus határait a tapasztalat végeként definiáló elméletek jól argumentáltan állítják a nem nyelvi tapasztalat lehetőségének bizonytalanságát, és más oldalról adnak új érveket amellet, hogy az ismétlés linearitása esetleges, hogy tropológiája azonos jelentésével, hogy maga az olvasás és az írás viszonyának metaforája, miközben szerkezete metonimikus. Az ilyen olvasat nem érdekelt a végtelen szemantikai rekurzivitás megakasztásában, a referenciák játékának, a szimuláció dinamikájának korlátozásában. A metafora totalizáló struktúrája helyett a metonímia lesz fő trópusa, az ismétlés struktúrájának alapvető eleme és működése - a jelentéstulajdonítás folyamatainak ellenőrzésekor tropológiai döntések jelölik gondolkodásának útját. Problematikus azonban, és véleményem szerint a dekonstrukció által kitermelt, de lényegében megválaszolatlanul maradt kérdések közé tartozik, hogy vajon mi biztosítja az ilyen, a jelölt feltárásában nem feltétlenül érdekelt olvasat számára azt az energiát, amelyre az interpretációnak szüksége van. Úgy vélem, a jelentés megragadásának, még inkább felmutatásának (reflektált) imperatívusza nélkül az olvasás elveszti legfőbb energiaforrását, és ezért a disszemináció a gyakorlatban mindenféleképpen kivitelezhetetlen ábránd marad. Hozzá kell tenni azonban, hogy a tematikus olvasat mellett tropologikus interpretáció is elképzelhető, melynek elvégzése elvileg nem kívánja meg a jelölt lekötését, vagy legalábbis nem ezt tekinti céljának. (Ennek radikális, de gyakorlatban – igaz, más okok miatt - ugyancsak kivitelezhetetlennek tetsző példája lehetne az anagrammatikus olvasat.) Hogy mi a tropologikus interpretáció energiaforrása, illetve, hogy egy ilyen olvasat mennyiben értelmezhető a jelentés kereséséről és megragadásáról való lemondásként, annak a kérdés jelentőségéhez mérhető részletes vizsgálata meghaladja e dolgozat kereteit.

Az ismétlés oscilláció és tükrözés, amely elbizonytalanítja a struktúra időviszonyait, amennyiben jelenvalónak mutatja a múltat, visszahozza a meghaladottat, és azonosnak tünteti fel a hasonlót (Ibid. 358), és így, bár formáját tekintve metaforikus és metonimikus jellegzetességei egyaránt vannak, a szöveg struktúrájában metonimiaként kap funkciót, de a regény struktúráját metonimikus kapcsolatok láncaként értelmező olvasatnak is számot kell tudnia adni arról, hogy vajon a mikrostruktúra ismétlései miként jelentkeznek szövegszervező elvként a textus egészére nézve. Valószínűleg könnyebb és talán jogosabb is a szövegeket linearitásukban szemlélni és tárgyalni, amennyiben ez megelőlegezi metaforikusságukat, minthogy azonban strukturáltságuk aligha vitatható, a jelen dolgozatban a posztmodern alkotást funkcionálisan olyan dinamikus struktúrának tekintem, amelyben a középpont az olvasás terméke. A középpont tehát a szövegműködésben kizárólag funkcióként van jelen, lényegében az olvasás projekciója, az értelemadás és a jelentésképzés metaforája, melynek helye és jelentése folyton eltolódik, mindig odébb mozdul, ahogy a szövegek struktúrája realizálódik az olvasás időbeliségében. A posztmodern textuális struktúrákban ezek a fogalmak különös erővel jelentkeznek olyan jelenségek kapcsán, mint az ismétlés és az intertextualitás. Az ismétlés egyrészt szünet, megállás, amely a linearitást megtöri, és fragmentálja a struktúrát, és amennyiben a linearitás felől tekintjük, az ismétlés valóban destruktív elemnek, pusztán a szöveg megszakításának tűnik. Az ismétlés, az ismert felidézése a spontaneitás különleges érzetét kelti a szövegben, az "ott-lét" hatását hordozza, így egyedülálló kapcsolatot tart fenn a "valósággal", így a kortárs társadalom mentális térképének metaforájaként, még inkább annak *metonimikus megismétléseként* értelmezhetjük (vö. Abádi Nagy, 1994: 342), és véleményem szerint ez a technika az itt vizsgált korpusz egyik legfontosabb sajátossága. Az intertextualitás, a reális, a megélt beemelése a baudrillard-i értelemben vett "obszcenitás" az eredetiség, következőképpen a tökéletesség, a kifinomultság antitézisének jeleníti meg: szubtextuális jelentést hordoz, amelyet az olvasás nem tud kikerülni. A valósra, a reálisra való utalás a társadalmi dinamizmus megtestesítője, rögzített formájában, szövegszerű megjelenésében pedig szimulákrum, hiszen leválasztódik a dinamizmusról, és megváltoztatja jelentését, amikor bekerül a műbe – ezzel válik az olvasás dinamizmusának is alapvető részévé. Az ilyen szünetek pillanatai ugyanolyan drámaiak, mint a szövegéi: az ismétlés tudatosságát a pillanat súlyának eldönthetlensége adja meg, együtt az időviszonyok struktúrájával.

A posztmodern kultúrák különböző hullámai támadást jelentenek a lineáris olvasat ellen, amennyiben ezekre a felszín hiperaktív stimulációja jellemző. A fragmentáció jelentőségét hangsúlyozza az intertextualitás, a reálisra, mint végső jelöltre való szimulációs hivatkozás, a szerkesztés, integrálás és torzítás. A fragmentum felidézi és megmutatja eredetének körülményeit, anélkül azonban, hogy valamilyen analógia segítségével visszazuhanna vagy megmaradna ezek között a körülmények között. A szövegstruktúra szelekciós eljárása és az olvasó asszociatív interpretációja a referenciák cirkulációjának és rekombiná-

ciójának kedvez sokkal inkább, mint a jelentés megkötésének, és kifejezetten utal a koherens jelentések tudatos létrehozására, mint aktív interpretációs folyamatra. Felmerül a kérdés, hogy – ahogy arra az előbb utaltam is – az intertextuális ismétlés vajon nem éppen az az elem-e, mely strukturálja szöveget: értelmezésben, bár metaforikusan, de az ilyen, realitás-effektuson alapuló ismétlés értékelhető a szövegek önreflexiójaként, olyan elemként, amely több szempontból is centrálisnak tekinthető az ilyen irodalom struktúrájában.

“Hey look, there’s Lulu Guinness – she made your bag,” I’m saying, totally wired<sup>lvi</sup> (*Glamorama* 254).

Természetesen nem azt állítom, hogy ez olyan tudatosan alkalmazott struktúraszervező elem, amely nélkül a szöveg nem funkcionálhatna, és azt sem gondolhatjuk, hogy a befogadók minden esetben és tudatosan társítanak jelentéseket. Maga a jelentéstulajdonítás persze interakció terméke, és mint ilyen szociális tevékenység, amelyben azonban, és ez fontosnak látszik, a közösségi megértés bázisa az egyéni kezdeményezés. Értelmezésem szerint az intertextualitás (mint a fenti példából kitűnik, önironikus) reflexió, melynek alkalmazása lényegében a repetíció szolgálatában áll olyan értelemben, hogy az ismétlés lehetőségét állítja. Strukturális szempontból fontos kérdésként vetődik fel, hogy voltaképpen mi is az, ami hiányként jelentkezik akkor, amikor az ismétlés jelenségével találkozunk az adott szövegben. Az intertextus beemelése, ismétlődő megjelenése a szöveg struktúrájában voltaképpen idézés, utalás (és időzés), és ez még akkor is igaznak tűnik, amikor az intertextusban ismételt elem nem máshonnan vett idézet, hanem “intratextuális” anyag, az adott szöveg új pozícióba helyezett része. Az ismétlés ebben az esetben olyan eltávolító, elidegenítő eszköz is, amely idézett szöveggé, “másikká” alakítja a mintát, miközben beemeli a szöveg terébe. Az intertextusok között így nem annyira eredetük, mint inkább megjelenésük módja alapján lehet különbséget tenni. Ezzel megint ahhoz a sokat feszegetett, és e dolgozatban is említett problémához érkeztünk, hogy az egyes kultúráknak nem szövegei, zenéi stb. vannak, hanem technikái, melyekkel bizonyos szövegeket olvas, zenét hallgat. A posztmodern számos jellegzetessége más (irodalom)történeti korok alkotásán is nagyon jól megfigyelhető, és ennyiben maga a posztmodern irodalomkritikai szempontból sem annyira irodalmi korszaknak, mint az olvasás kondíciójának és konstrukciójának tekinthető (Smyth, 11).

A reális ismétlése írás, a minta beleírása a szövegbe - az új-realista posztmodern szöveg központi jelhasználati stratégiája. A márka- és helyneveket, mivel leggyakrabban akár konkrétan is azonosítható szövegekből származnak (még ha ez utóbbi szövegeket problematikus is lenne “eredetinek” tekinteni), nem motívikus, hanem emblematikus ismétlések. Kérdés azonban, hogy ha a struktúra hely tekintetében nélküli a rögzített középpontot, tekintve, hogy azt mint az olvasás, és nem mint az írás termékét definiáltuk, akkor vajon mi az az erő, melyet mint struktúraszervező elvet megnevezhetünk. Értelmezésben a posztmodern metafikciójának metaforikus és allegorikus jelentésstruktúráival szemben itt a metonimikus szerkezet biztosítja ezt a rendszert. Valamilyen szinten ismét az identitás kérdéséhez érkeztünk, vagyis az ugyanaz és mégis más fogalmához. A sokszoros fragmentumokból és szaggatott allúziókból álló mű befogadása tudatosítja az identitás kérdésességét, illetve állítja az identitás megőrzésének szükségességét az interpretációs folyamatban. A szöveg felszínének stimulációja a befogadástól megköveteli a felszínre fordított fokozott figyelmet, miközben mindig felveti az intertextus eredetének kérdését és a hiperrealista jelölés elméleti és gyakorlati problematikáját. A technológia, a társadalmi viszonyok és a kulturális jelenségek jelölhetősége ugyanis olyan kérdés, amelynek megfelelő megoldása egyaránt feladata a minimalizmusnak és az új-, hiper-, K-Mart-, életmód- stb. realizmusnak.

A formai kísérletezéssel elfoglalt önreferenciális irányzatok, köztük a metafikciós posztmodern szöveg, amely a (nyelv általi teremtésbe vetett hitre alapozott) nyelvteremtés technikáival megoldani vélte elméleti alapvetésének, megszólalásának olyan problémáit, mint például a realitás megragadhatatlanságának, kifejezhetetlenségének, az interperszonális kommunikációban való közölhetetlenségének érzését, érthetően nem kívánt és tudott tovább lépni, hogy addigi eredményeit értéktelennek nyilvánítva, meghaladva újabb kérdéseket tegyen fel. A posztmodern 80-as, 90-es éveinek irodalma számára azonban az ezek a kérdések újra relevánsak lesznek, és a rájuk adott válasz kidolgozásának stratégiái között az ismétlés a narratív struktúra központi elemmé válik. Ennek eredményeképpen szövegstruktúra konstituensei között a metonímia kerül előtérbe, mint az a trópus, amelynek struktúrájában az ismétlés az olvasásban megmutatkozik és értelmeződik. A posztmodern realitás ilyen artikulálása és értelmezése, bár bizonyos szempontból nem kevésbé problematikus, az allegorikus jelentésszintek megképzésénél, a metaforikus jelentéstársítás folyamatainál sikeresebb a posztmodern valóságtapasztalat jelölésében, és rajta keresztül megmutatkozik a minimalista, új-realista próza több jellemző tulajdonsága: elsősorban az a felszínesség, amely szimulációja az eltakart ürességnek. A posztmodern valóságtapasztalat jelölésének ez a lehetősége az új-realista szöveg

jelhasználatában mindig benne van, a semmi különböző árnyalatainak szimbolizációját biztosítva az ezredforduló kulturális kontextusában megszólaló próza számára:

“This one girl – the only one who *hadn't* seen the 600SEL, who *couldn't* tell Versace from the Gap, who didn't even *glance* at the Patek Philippe –“ (...) “Anyway, she's the only one who would talk to me, just some dumpy chick who came on to me in Chemical Bank, and I motioned sadly to her that I was *mute*, you know, *tongueless*, that I simply couldn't *speak*, what have you. But get this – she knew sign language.”

After Damien stares at me, I say, “Ah”<sup>lvii</sup> (*Glamorama* 45).

## 7. Eredmények

John Mepham négyféle választ kínál arra a kérdésre, hogy mi a posztmodern a posztmodern prózában. Az első *történeti* jellegű, és a posztmodern prózát a modernizmus jellemző aspektusait meghaladó, esetleg megtagadó irodalomként definiálja. A második *filozófiai*, és a XX. század második felének kísérletező alkotásait a posztstrukturalizmus által kijelölt, mintegy általa ihletett megszólalásmódként látja, mely következetesen a magáévá teszi és hirdeti egyebek mellett a jelentés meghatározhatatlanságának, a valóság nyelv általi konstruáltságának posztstrukturalista téziseit. A harmadik válasz *ideológiai* jellegű, és az irodalmat célja alapján határozza meg; így a vizsgálat tárgyát képező szövegtípus karakterisztikumait a valóság problematizálásában, az olvasó elbizonytalanításában adja meg. A negyedik válasz a posztmodern próza *textuális* stratégiáit vizsgálva a differencia specifikát a metafiktív látásmód megképződésében ragadja meg (Mepham, 138). A jelen értekezésben arra tettem kísérletet, hogy Mepham kérdését *retorikai* szempontból megválaszolva a posztstrukturalista kultúra- és jeleméletek fogalomrendszerének segítségével leírjam egy jellegzetesen a posztmodernbe ágyazódó, de a hagyományosan posztmodern paradigmatis irodalmi irányzatainak tartott szövegtípusok definícióiba az előbbi négy kritérium alapján bele nem férő, az oda tartozó alkotásoktól sok tekintetben különböző korpusz, az "x generáció" néhány reprezentatív szövegének fő textuális, narratív és retorikai sajátosságait.

Megpróbáltam kimutatni, hogy ezen szövegek meghatározó olvasási tapasztalata a metonimikus *retorikai* struktúrák jelentésgeneráló szerepéből származik, vagyis a generációs vagy szubkulturális meghatározottság diszkurzív stratégiák függvénye. Erre alapozva kifejtettem, hogy miközben egyetértek a Coupland, Ellis és McInerney regényei kapcsán megfogalmazott, gyakran elmarasztaló kritikai vélemények egy részével, azok argumentációját az *ismétlés* és a *felszínesség* e szövegekben betöltött struktúraalkotó szerepének félreértése informálja. Ennek bemutatására röviden tárgyaltam az itt vizsgált irodalom amerikai recepcióját és ütköztettem a kritikai véleményeket saját meglátásaimmal.

A kulturális termékek szimbolikus jelentését érintő elméleti megfontolások figyelembevételével rámutattam, hogy a szövegszerűség fogalma jogosan használható a fogyasztási cikkekkel, a zenével és más, látszólag nem szövegszerűen kódolt struktúrákkal kapcsolatban, aminek belátása hozzásegítheti az értelmezést az új-realista posztmodern szöveg intertextuális jellegének megértéséhez. Ezeknek a szövegeknek a jelölősorai olyan szimulációs stratégiákkal jelölik a (nyelvi) tapasztalatot, amelyek feltérképezéséhez (az intertextuális utalások dekódolásához) komparatív interpretációs technika szükséges. A szubkultúra, generáció és a konzum-identitás fogalmainak segítségével rávilágítottam az új-realista szöveg intertextuális lehetséges értelmezési technikáira. Természetesen az intertextuális utalások vizsgálata tovább mehet ezeknek a helyeknek a felderítésénél, strukturális szerepük leírásánál. Bár dolgozatomnak ennek kifejtése nem volt célja, kétségtelen, hogy a szövegköziség áthelyezés is, amely nemcsak felhasználja a korábbi vagy későbbi szövegek bizonyos szerkezeti egységeit, jelölőit, hanem új pozícióba is helyezi őket. További vizsgálatokra sarkall az a probléma, hogy vajon a szövegekben megjelenő realitás-effektusok hogyan nyernek új jel-értékeket a megváltozott kontextusban, azaz milyen aktuális jelentéseket kapnak az intertextusok azokban a helyzetekben, melyekben mint intratextusok működnek. Amellett ugyanis, hogy e dolgozatban rövid kísérleteket tettem bizonyos intertextuális kontextusok felmutatásával egyes realitás-effektusok értelmezésére is, ezt a vizsgálatot nagyon hasznos és elméletileg is indokolt lenne kiegészíteni olyan megfigyeléssel, amely az egyes ismétlődések szerepét a struktúrában az adott szövegen belül magyarázná (vö. Frow, 46). Az új és a régi funkció, érték közti ellentét, a már létező rendszerek és az új jelölő kapcsolatok közti eltérés bizonytalanság, zavar alapja lehet a megértésben – ennek vizsgálata azonban, bár elméletileg nagyon érdekes és az értelmezés gyakorlata szempontjából is fontos kérdés, nem képezte e dolgozat tárgyát.

Értekezésemben a posztmodern diszkurzív fogalmának sajátos használatát javasoltam és alkalmaztam: igyekeztem következetes maradni ahhoz az elméletileg jogosnak tetsző állásponhoz, hogy a posztmodern terminus jelentéseinek a dolgozat bevezetőjében vázolt kettőssége a befogadás horizontjaiban képződik meg, és e horizontok informálódásáért ez a kontextus és annak textuális manifesztumai a felelősök. Értelmezésemmel megpróbáltam kimutatni, hogy a kortárs olvasási technikákkal, interpretációs stratégiákkal legjobban megszólítható új-realista szövegek, meglehet a posztmodern meghaladó új eszközökkel, de azzal azonos kontextusban szólnak meg, hasonló kulturális közegben értelmeződnek. Ennek alapján a vizsgálat tárgyát képező szövegek elemzésével bizonyítani kívántam az Abádi Nagy Zoltán által is többször említett (de kutatási iránya eltérő fókuszának következtében nem részletezett) belátást, hogy az új-realista, minimalista, hiperrealista prózai szöveg és a kortárs olvasás a *posztmodern* valóságok elbeszélésén és megér-

tésén dolgozik,<sup>54</sup> a posztmodern szocio-kulturális kontextusaiban jön létre, miközben megteremtí saját lehetséges világait mind az írásban, mind az olvasásban. Nem volt céлом az elemzett szövegek irodalomtörténeti korszakolása, elhelyezése. A posztmodern irodalom definíciói, legyenek bármilyen bizonytalanok és flexibilisek, általában a metafikciót tekintik paradigmatis irányzatnak, így legtöbbször egyszerűen nem párbeszédképesek akkor, amikor a minimalizmus vagy egyéb (hiper)realista jellegzetességeket mutató szövegtípusoknak a posztmodern irodalomban történő pozícionálása a feladat; ez további kutatás tárgya lehet. Így az az állítás, hogy a minimalista, illetve általánosabban, a realista retorikai jellegzetességeket mutató kortárs próza a posztmodern valóság leírására törekszik, sem a szövegek elhelyezésére hivatott, sokkal inkább olvasásuk lehetőségeire vonatkozik, bár értelmezésem szerint új szempontból mutatja be e szövegek narratív sajátosságait is, és invenciózus értelmezések alapját képezheti. A modern hagyományát követő megközelítéseket az önreflexió retorikai alakzatai megakadályozzák nem egy központi kérdés további kibontásában, a posztmodern szövegben pedig az egységes én hiányának tételezése különös ellentmondásba kerül a metaperspektíva következetes megképzésének imperatívuszával. A hatvanas évek kísérletező, metafikciós és politikailag is új beszédmódokat hozó korszakát követően az ezek által megválaszolatlanul hagyott kérdések és ki nem fejtett problémák sok író számára logikusan vezettek egyfajta új-realizmushoz, Raymond Federman szavaival “realista megújuláshoz” (Abádi Nagy, 1994: 270), amely lehetőséget adhat az ezredvég posztmodern valóságának megértésére (vö. Bradbury, 264).

A *Generation X*-ből, a *The Informers*-ből és a *Glamoram*-ból vett idézetekkel és példákkal azt kívántam illusztrálni és a dolgozat keretein, argumentációs mátrixán belül a szükségszerű vakfoltokkal bár, de logikusan bizonyítani, hogy a vizsgált korpusz prózai alkotásai, miközben alapvetően új vagy újra felfedezett eszközökkel próbálnak kérdéseket megfogalmazni és rájuk adekvát válaszokat adni, a *posztmodern valóság*, a *posztmodern világ és kor* intertextuális pluralitásában, szöveg univerzumában szólalnak meg, amely számukra kontextust és referenciát biztosít (még ha csak újabb jelölősorok tekintetében is). E posztmodern világ egyébiránt talán kizárólag ezekben a szövegekben létezik, ennél többet viszont semmi másról sem állíthatunk akkor, ha következetesen kívánunk maradni a posztstrukturalista nyelveméleti premisszákhöz. Ezzel kapcsolatban azonban sürgetően jelentkezik, és a további vizsgálódás útját is kijelölni látszik az a kérdés, hogy vajon mennyire koherens, mennyire univerzális, és mennyire uniform ez a valóság. Ugyancsak kérdés lehet, hogy milyen jogosultsága és lehetősége van egy ilyen vizsgálatnak más kontextusokban és más irodalmi korpuszokkal kapcsolatban.

Tanulmányom konklúziója egy retorikai alapú komparatív interpretációs technika lehetőségét veti fel, amelynek alapja az egyes képek, a kultúra textuális manifesztumai, metonimikusan szerveződő jelei (vö. Gottdiener, 42; 48) közti “kapcsolat” lehetne. Témám szempontjából ezek után a legfontosabb kérdés véleményem szerint annak felderítése, hogy a posztmodern populáris kultúra olyan diszkurzusai, mint a zene, a magazinok vagy a TV *hogyan* pozícionálják a “fogyasztó szubjektumokat”, és / vagy milyen szubjektum-pozíciókat hoznak létre abban az interdiszkurzív térben, amelyben a kulturális jelentések és formák egymásra hatnak, vagyis a tág értelemben vett szövegben. Az egyes diszkurzusok vizsgálatában főszerepet kaphatna az interakció aspektusa, a különböző jelrendszerek és a befogadók tekintetében is. A társadalmi viselkedés formáinak vizsgálata így a szövegelemzés technikáit követheti, és annak fogalmaival dolgozhat akkor is, amikor szövegről csak *az aktuális világ nyelvi struktúrája* értelmében beszélhetünk - ez a kultúra szövegeinek értelmezése és a szociális tapasztalat vizsgálata közti határok gyakorlatilag átjárhatóvá tételét, elméletileg lebontását jelenthetné (vö. Leitch, 7, 13; Frow, 47, 54).

Dolgozatom szándékaim szerint tömören, elméleti állításait, tételmondatait a vizsgált korpusz szövegeinek elemzésére alapozva fejtette ki mondanivalóját. Szerkezete egy olyan ívet követett, melyben fontos helyet kapott a vizsgált próza intertextualitásának trópusait katalogizáló példatár. Mint minden osztályozás és katalógus, ez a lista is látványos, ugyanakkor szükségszerűen leegyszerűsítő képlettel írja le az adott jelenséget, és további problémákat termel. Céloom hangsúlyozottan nem a megemlített *trópusok* retorikai vizsgálata volt. Bár ez a kérdés – jogosan – a kortárs értelmezés-elméletek homlokterébe került, dolgozatom, noha retorikai vizsgálatra is vállalkozik, nem tesz fel retorika-elméleti kérdéseket, és definiáltak tekintette a metafora, a metonímia, a hasonlat és az allegória forgalmát. Sokkal inkább azt kívántam megmutatni, hogy melyek azok az alakzatok, amelyek keresztlül a posztmodern új-realista prózában megmutatkozik az intertextualitás, és amelyek mintegy trópusai az ismétlésnek és az ismétlődésnek. E retorikai alakzatok a felszínesség, a játékosság terepei, a posztmodern kultúra jeleinek kettős kódoltságát biztosítják

---

<sup>54</sup> “A minimalista társadalomkizárás kétségkívül a szkepszis jele, egyszerűen ugyanazon posztmodern ismeretelméleti dilemmára adott újfajta válasz, ha tetszik” (Abádi Nagy, 1994: 244). “Az amerikai minimalista próza a posztmodern világrészre adott másféle esztétikai reakció” (Ibid. 365).

azáltal, hogy lehetővé teszik a pontos jelölést és megértést, amely csak a szimuláció illúziójának tökéletes működését jelenti, mégis, maga interpretációs folyamat, és ezzel együtt a szubjektum identitásának folyamatos de- és rekonstrukciója is. Igyekeztem meggyőzően bizonyítani, hogy a minimalizmussal kapcsolatban gyakran emlegetett metonimikusság általában is igaz az új-realizmus szövegeire, de nem a metaforák illetve más trópusok hiányának és a metonimiák túlsúlyának eredménye, hanem annak a strukturális meghatározottságnak, amely a narráció sajátosságain keresztül mintegy meggátolja az allegorikus jelentésszintek kibontását, azaz a metonimikus szerkezetű ismétlés szövegszervező elvként való működésének. E szövegek értelmezési lehetőségei között a metaforikus, allegorikus interpretáció is szerepel, ezek a kísérletek azonban általában nem eredményeznek olyan összefüggő jelentésszinteket, amelyeket a szöveg olvasásának egyéb tapasztalatai is támogatnának vagy igazolnának. A metonimikusság alapja tehát nem a metaforák hiánya a szövegben (bár természetesen erre is van példa), hanem az intertextualitásnak helyet adó ismétlődés-struktúrák érintkezésen alapuló szerkezete. Ennek igazolására az ismétlés struktúráját érintő elméleti megfontolások és a szövegek legjellegzetesebb retorikai trópusainak katalógusa szolgál. Bár dolgozatomban ezt a témát nem részletezi, az értelmezési kísérletek és a témában végzett kutatás eredményei arra engednek következtetni, hogy a posztmodern metafikció és a "realista megújulás" irodalmának kapcsolatát, illetve különbségét esetleg sikerrel lehet leírni a metaforikus / metonimikus jelentésképzés és szövegstruktúra különbségeivel.

Nem volt céлом állást foglalni az új-realista próza esztétikai értékei vagy hiányosságai tekintetében sem. A művek kiválasztásakor azonban szándékosan törekedtem arra, hogy a kortárs értelmezői horizontokból paradigmikusnak, még inkább kultuszteremtőnek, a mérvadó kánonalkotó közösségek által központi tekintett szövegeket keressék, amelyek legalábbis az értelmezés- és a hatástörténet keletkezésük óta belátható szakaszában produktív, megszólítható, esetenként bizonyos szempontokból különösen is problematikusnak vagy akár provokatívnek bizonyultak: így kerültek a vizsgálat középpontjába az "x generáció" alkotóinak szövegei, Ellis és Coupland művei. Mivel ezek általában éles és jól kivehető vonalak mentén osztrják meg az értelmező közösségeket, retorikai, narratológiai jellegzetességeik, jelhasználati technikáik sajátosságai alapot biztosíthatnak ahhoz, hogy érvényes megállapításokat tehessek az így kijelölt interpretációs stratégiákra, illetve az általuk képviselt diszkurzusokra és tágabb értelemben szubkultúrákra, generációkra vonatkozóan. Ezzel céloom nem valamiféle laikus (irodalom)szociológia művelése volt, különösen mivel a disszertáció érvelése igyekszik állást foglalni amellet, hogy az olvasókat érintő kérdések, (elsősorban is azok, amelyek nem szubjektív különbségekre, hanem olyan kollektív tendenciákra vonatkoznak, mint amilyenek a jelentésalkotás technikái) elválaszthatatlanok a megértés és így a szöveg problémáitól, főleg azért, mivel a prózairodalom utóbbi évtizedeinek története azt mutatja, a fikció értelmezése egyre tágabb kulturális kontextust kíván meg (vö. Bradbury, 267). Sokkal inkább az elemzett szövegek interpretációja által kijelölt intertextuális pluralitás vizsgálatára törekedtem az olvasás gyakorlata felől, onnan, ahonnan ez a háló a maga struktúrájában, állandóan változó, individuális, de nem szubjektív, hanem mindig is közösségi voltában megmutatkozik.

Mindezek után vizsgálatomban következtetéseit úgy összegzem, mint annak belátását, hogy az ezredforduló társadalmi változásainak dinamizmusa, mely mindig az egyén életében mutatkozik meg és nyer értelmet, jelentést, illetve a posztindusztriális kapitalizmus kulturális sokszínűsége, mely mindig újabb és újabb diszkurzív stratégiákban és az ezeket magukénak érző szubkultúrákban jelentkezik, hallatlanul sok szempontból nyújt referenciát, jelölési lehetőséget a hagyományosan posztmodernnek nevezett korpusz irodalmától sok tekintetben jelentősen különböző új-realista irodalom (és a "lifestyle fiction", a minimalista *életmód-realizmus*) idézett szövegei számára. Ez a társművészetek technikáival és az olvasás kultúráját érő egyéb kihívásokkal való "versenyben" a 90-es évek amerikai prózairodalmának legizgalmasabb darabjaiban, a hiperrealista retorikájú új-realista posztmodern prózában mint a pontosságra törekvés, a felszínesség, a részletgazdagság és a mélységnélküliség nyilvánkozik meg. Ezek azok a karakterisztikumok, amelyek a felsorolt retorikai trópusokon keresztül teret biztosítanak az értelmezésben ismétlésként meghatározott intertextualitásnak – ez pedig az értelmezést paradox módon saját dinamikájának bizonytalanságaival mégis lehetővé teszi. Az interpretáció így produktív maradhat abban a szituációban, amelynek jellegzetessége a jelek túláradó bősége, a szimuláció dinamikája, az ismétlés metonimikussága és ezen keresztül a szöveg anyagi termelésében (ön)dekonstrukciójának lehetősége.



## 8. Az idézetek magyar fordításai

DeLillo és Coupland itt tárgyalt szövegeinek nincsen teljes magyar fordítása, ezeket (természetesen oldalszám nélkül) saját, a *Glamorámából*, a *Nullánál is kevesebb-ből* és *A vonzás szabályai*ből vett idézeteket M. Nagy Miklós, *Az Informátorok* részleteit Bart István fordításában közlöm a bibliográfiában megadott kiadások helyeire hivatkozva.

<sup>i</sup> Mesék egy felgyorsult kultúrának

<sup>ii</sup> Szülői figyelmeztetés: szókimondó szövegek

<sup>iii</sup> Felgyorsult kultúra

<sup>iv</sup> A Nap az ellenséged.

<sup>v</sup> - Most már tudod, ki vagyok?

- Ó, bébi, én igazán... - Feladom. - Tudod, azt mondják, a Klonopin rövid távú emlékeztetkiesést okoz, úgyhogy...

- Jó, akkor kezdjük azzal, hogy Chloe barátnője vagyok.

- Szóval te emlékszel rám Camdenből? - kérdezem.

- Ó, igen - mondja félig megrovóan. *Én* emlékszem rád.

- Hát, te ugyanígy viselkedtél az egyetemen, vagy *én* viselkedem másképpen?

Megáll, szembefordul velem. - Te komolyan nem emlékszel rá, hogy ki vagyok, igaz, Victor?

- Dehogynem. Lauren Hynde vagy. - Hallgatok egy sort. - De, tudod, sokat voltam távol, és a Klonopin hosszú távú emlékeztetkiesést okoz.

- Azt hittem, rövid távút.

- Látod, már erre sem emlékszem.

- Jaj, istenem, felejtse el! (*Glamoráma* 123-124.)

<sup>vi</sup> Nem igazított a származása - szintiszta Upper East Side, Park Avenue, efféle genyóság, de nem volt hisztis és paranoiás és hepciás emiatt, mint a legtöbb, sőt az összes többi Park Avenue-i csaj (...) (*A vonzás szabályai* 230.)

<sup>vii</sup> Obskurizmus: A mindennapi élet meghintése (elfelejtett filmekre, halott TV sztárookra, népszerűtlen könyveket, letűnt országokra történő) elvont utalásokkal; tudatalatti eszköz a tanultság és a tömegkultúrától való idegenkedés fitogtatására.

<sup>viii</sup> Észreveszem, hogy az új Tricky-kazetta tokja látszik ki a szatyorból, és agyamban végigfuttatom a legutóbbi Tricky -CD anyagát, a Tricky-koncertekről szóló cikkeket, amiket olvastam, minden egyes Tricky-adalékot a múltamból, amit most bedobhatok ennél a totál Juliette Binoche-os csajnál. (*Glamoráma* 278.)

<sup>ix</sup> "A zenét megértem, a mozit is megértem, még azt is belátom, hogy a képregények is árulkodnak bizonyos dolgokról, de itt olyan professzorok is vannak, akik semmi mást nem olvasnak, mint zabpelyhes dobozok feliratait."

<sup>x</sup> Kim Benjamin stábjába dug egy falat sushit, aztán Benjamin iszik egy korty szakét, amit a hamis igazolványával kapott, és a zenéről kezd beszélni: "New Wave. Power Pop. Neoprimitív Muzak. Lófasz mind. Rockabilly a menő. És nem azokra a petyhüdt csuklójú Stray Catsre gondolok, hanem az igazi Rockabillyre. Áprilisban felmegyek New Yorkba, megnézni, mi az ábra a Rockabilly-fronton. De nem vagyok biztos benne, hogy ott zajlik a móka. Lehet, hogy inkább Baltimore-ban.

- Aha. Baltimore-ban - mondom. (*Nullánál is kevesebb*, 97-98.)

<sup>xi</sup> - Waverly, minimalista látványt akarok, semmi spécit. Olyan félig indusztreált, félig elitiskolását.

- De egy leheletnyi internacionalizmussal? (...)

- Az őszinte, nyílt kilencvenes évek: ezt kell tükröznünk. (*Glamoráma* 79.)

<sup>xiii</sup> (...) apám szerint vágyam, hogy színésznő legyek csak múltó szeszély, és általában is, semmi mellet sem tartok ki - mondja ő, aki ötször házasodott, - így, ha a szemeszter közepén hagyom ott az iskolát, nem fizeti ki fölöslegesen az egész tandíjat. Mindeközben új barátnőjének, a nálam egy évvel fiatalabb Tanyának vesz egy 450 SL kabrió, - mindig a fiatalokra hajtunk, nem, apu? - meg egy saját garzont, hogy nyugodtan tudjon írni. Nem mintha olvasni tudna. Hisz neki, amikor azt mondja, hogy regényt ír, de ha én a Lee Strassbergben akarok eltölteni napi nyolc órát, akkor az 'megint egy örült ötlet Alisontól'. Az életem története. Az öregem 52 évesen lett 12.

<sup>xiii</sup> Nincs igazán kedvem elmenni ebédelni, szívesebben lennék a parton, vagy aludnék, vagy csak feküdnék kint a medencénél, de azért elég kedves vagyok és mosolygok, és egy csomót bólogatok, és úgy teszek, mintha tényleg figyelnék, amikor mindenfélet kérdez az egyetemről, és elég őszintén válaszolok is. És az se zavar olyan nagyon, hogy míg megyünk a Ma Maisonbe, lehajtja a 450-es tetejét, és egy Bob Seger kazettát játszik, mihha ez valami furcsa kommunikációs gesztus volna. (*Nullánál is kevesebb*, 43.)

<sup>xiv</sup> A haja teljesen egy 1950-es indianai Woolworth parfüméria eladójaé volt. Olyan - kedves de butácska - egy nap nemsokára ki fog házasodni a lakóocsi övezetből. De a ruhája az 1960-as évek Aeroflot légikisasszonyainak viselete volt - tudod - olyan igazán szomorú kék, amelyet az oroszok használtak, mielőtt mindannyian Sony-t és Guy Laroche tervezte egyensapkát akartak volna vásárolni. És micsoda make-up! Tiszta '70-es Mary Quant, azokkal a kis virágmintás PVC fülbevalókkal, amik olyanok, mint a csúszásgátló kádszőnyeg-rögzítők egy 1956 körüli édes hollywoodi kádból. Nagyon szomorú hangulata volt - tényleg teljesen hippis volt. Igazán. Tracy, 27.

<sup>xv</sup> Az én gyerekeim. Felneveltek vagy sem, nem rúghatok csak úgy ki őket a házból. Az olyan durva lenne. Egyébként is - nagyszerűen főznek. Helen, 52.

<sup>xvi</sup> - De hát, uramisten... - sóhajt fel. Victor, huszonhét éves vagy, és még csak modell?

- Csak modell? - mondom, még mindig döbbenem. - Csak modell? Én ezt máshogy fogalmaznám meg, apa.

- Én azt szeretném, hogy keményen dolgozz valahol, és...

- Ja, persze, apa, mert olyan környezetben nőttem fel, ahol az ember kemény munkával tud meggazdagodni, igaz?

- Csak azt ne mondd, hogy... ööö... a művészi és személyes kiteljesedést keresed ebben a... csak hogy tisztán értsem a dolgot... modellkedésben!

- Apa, egy férfi topmodell napi tizenegyezer dollárt kereshet.

És te egy férfi topmodell vagy?

- Nem, nem vagyok topmodell, de nem erre akarok kilyukadni.

-Tudod, hányszor nem jön álom a szememre, Victor, mert azon töröm a fejem, hogy mire is akarsz kilyukadni? (*Glamoráma* 116-117.)

<sup>xvii</sup> Martin Los Angeles-i lakásának erkélyén állok, a kezemben egy pohár ital, a másikban cigaretta, és akkor egyszerre csak Martin jön, sőt rohan felém, és két kézzel megasztíva lelök az erkélyről. Martin lakása csak a második emeleten van, úgyhogy nem tart nagyon sokáig a zuhanás. És közben az jár a fejemben, hogy remélhetőleg felébredek, mielőtt még földet érek. Belevágódok az aszfaltba, hasmánt fekszem, de a nyakam egészen hátracsavarodott, úgyhogy fölfelé nézek, és a szemem Martin szép arcát látja, amint nyájas mosollyal bámul lefelé, énrám. Tulajdonképpen ettől a könnyű derűtől – és nem is a zuhanástól, vagy attól, hogy magam elé képzelem összezúzott véres testem -, ettől riadok fel az álomból. (*Mozgólépcső, föl 22.*)

<sup>xviii</sup> A mennyezetre meredek, aztán az ágy melletti éjjeliszekrényen álló digitális ébresztőóra pillantok, és megállapítom róla, hogy majdnem dél van már, és bár tudom, hogy teljesen hiábavaló, mégis megpróbálok egy kicsit reménykedni, hogy esetleg csak elnéztem az órát, ezért visszahunyam a szemem, de amikor újból kinyitom, az óra megint csak azt mutatja, hogy már majdnem dél van. (*Mozgólépcső, föl 22.*)

<sup>xix</sup> Kinyitok egy tükrös faliszekrényt, és kivesszek belőle egy orvosságos üveget. Lecsavarom a kupakját, és látom, hogy már csak négy szem Librium maradt. Kirázok a tenyerembe egy fele zöld, fele fekete kapszulát, hosszan elnézem, aztán óvatosan odahelyezem a mosdó peremére, visszacsavarom az üveg kupakját, visszateszem az orvosságos szekrénybe, és most egy másik orvosságos üveget veszek elő, és két szem Valiumot is odahelyezek a mosdóra a zöld-fekete kapszula mellé. Ezt az orvosságos üveget is visszateszem a helyére, és előveszek még egy orvosságos üveget a faliszekrényből. Leveszem a tetejét, óvatosan belepillantok. Megállapítom, hogy Thorazine-ből sincs már sok, megpróbálok megjegyezni magamnak, hogy fel kell íratnom Libriumot meg Valiumot is, aztán beveszek egy Libriumot meg egyet a készített két szem Valiumból, és megnyitom a zuhany csapját. (*Mozgólépcső, föl 23.*)

<sup>xx</sup> Felöltözöm, lemegyek a földszintre, és közben elkeseredve arra gondolok, milyen sokáig tart, amíg az ember nekikészülődik a napnak. És hogy mennyi idő megy el azzal, hogy csak ácsorgok bénán a gardróbszobában, és hogy milyen végtelenül sokáig tart, amíg megtalálom azt a cipőt, amelyet fel akarok venni, és mekkora erőfeszítésre van szükség ahhoz, hogy kikászálódjak a zuhany alól. Persze, ha az ember gondosan, módszeresen és minden lépésre külön ügyelve megy le a lépcsőn, akkor mindez eszébe se jut. Leérek a földszintre, a konyhából hangokat hallok, és arra indulok. Onnan, ahol állok, látom, hogy a fiam meg egy másik gyerek van a konyhában, és valami enniavót keresnek maguknak, a cselédlány pedig a súlyos, nagy konyhaasztalnál ül, a tegnapi Herald-Examiner képeit nézegeti, a szandálja lerúgva, a lába körme kékre lakkozva. (*Mozgólépcső, föl 23-24.*)

<sup>xxi</sup> - Te nem szereted az anyádat? – kérdezi, miközben felhúzza a sliccén a cipzárt, és aztán becsatolja a Gucci övét. (*Mozgólépcső, föl 48.*)

<sup>xxii</sup> (...) egy Gucci kígyóbőr erszény, egy miniatűr Mount Blanc töltőtoll, egy Asprey címnotesz, Calvin Klein napszemüveg, Nokia 9000 mobiltelefon, Nars ajakfény, Calvin Klein spray és Sony ICD-50-es digitális diktafon (...) (*Glamoráma*, 362.)

<sup>xxiii</sup> Bámulva nézem, milyen elmélyülten dolgozik, és hogy alig fodrozódik a víz színe, ahogy végighúzza rajta a hálóját, meg hogy hogyan őríti ki, amikor megtelik lehullott levelekkel meg szivárványos szárnyú szitakötőkkel, melyek szinte beborítják a csillogó víztükröt. Kinyitja az egyik lefolyót, karizmai enyhén, egyetlen pillanatra megfeszülnek. Én meg csak nézem lenyűgözve, ahogy belenyúl a kerek lyukba, s az izmok a karján ismét csak egy pillanatra megfeszülnek, ahogy elkezd húzni valamit kifelé a lyukból, a haja szőke, borzolja a szél, s napszitta tincsek csikozzák, közben fészkelődöm a nyugágyon, de a szememet nem veszem le róla.

Lassan húzza-húzza a karját kifelé a lefolyóból, és végül is két jókora szürke rongyot emel ki belőle, aztán a víztől csöpögő rongyot odaejti a betonra, és meredten nézi őket. Hosszan. Aztán elindul felém. Én egy pillanatra megrémülök ettől, a napszemüvegemet igazgatom, a napolajért nyúlok. Jön felém lassan, a nap szinte ököllel ver, én széttárom a combom, a belső oldalát kenem az olajjal, aztán a lábamat végig, a térdem, a bokám. (...)

- Két döglött patkány volt a lefolyóban.

Nem felelek.

- Két patkány. Két döglött patkány. Valahogy bemásztak a lefolyóba, aztán nem tudtak kimászni, vagy talán beleestek a vízbe, nem tudom. – Kifejezéstelen szemmel néz rám.

- És... miért mondja... ezt nekem? – kérdezem tőle. (...)

- A patkány fél a víztől – közli velem a fiatalember.

- Tényleg – mondom erre én. – Én is hallottam már. (*Mozgólépcső, föl 27-29.*)

<sup>xxiv</sup> Eve nem sokat szól. A lánya pszichiátriai kezelést kap egy camarillói kórházban. Eve lánya öngyilkosságot akart elkövetni, mégpedig úgy, hogy hasba lőtte magát. Nem értem, hogy miért hasba, és miért nem fejbe. Azt sem értem, miért feküdt le hozzá az anyja gardróbszobájára padlójára, és miért ott tartotta a hasához a mostohaapja pisztolyát. Megpróbálok elképzelni magamnak az azt nap délutáni eseményt, amely elvezetett a lövéshez. (*Mozgólépcső, föl 30.*)

<sup>xxv</sup> Közben azonban Faith azt kezdi el mesélni, hogy milyen szépen javul a lánya állapota a terápia hatására. Sheila anorexiás. Az én lányom ismeri Faithot, és lehet, hogy ő is anorexiás. (*Mozgólépcső, föl 30.*)

<sup>xxvi</sup> - Apa, megnyitom ezt a klubot. Modellkedek. – Kicsit felülök a nyomaték végett. – És várom, hogy kapjak egy szerepet a *Rájahajók II*-ben.

- Az egy film? – kérdezi kétkedő hangon.

- Nem, egy szendvics – mondom döbbenet. (*Glamoráma* 116.)

<sup>xxvii</sup> Dag Kanadából, Torontóból jött (kettős állampolgár). Claire a kaliforniai Los Angelesből. Ami engem illet, én az oregoni Portlandból jöttem, de hogy honnan származol, az meglehetősen mellékesnek tűnik manapság. ("Mivel minden szupermarketben ugyan azok az üzletek vannak," mondta egyszer Tyler, az öcsém.)

<sup>xxviii</sup> A bűvész hanyagul a béke jelével üdvözlő minket.

- Igaz, hogy felléptél Brad Pitt partiján? – kérdezem.

- A bűvész eltüntet egy pakli kártyát, a székét, amin ül, az egyik cipőmet meg egy nagy üveg Absolut Currant-et, aztán azt mondja: - Abrakadabra.

- Felléptél Brad Pitt partiján? – sóhajtok. (*Glamoráma* 29.)

<sup>xxix</sup> Teljesen olyan, mint az élet!

<sup>xxx</sup> - Úgy értem – folytatja JD -, hogy szerintem viszonylag elég menő.

- De a menő már nem menő – magyarázom, s közben hunyorgok, hogy lássam, hol kötünk ki. Olyan hideg van, hogy gőzölög a lélegzetünk, és amikor megérintem a korlátot, olyan, mint a jég.

- Hogy micsoda, Victor?

- A nem menő a menő. Világos?

- A menő... többé *nem* menő? – kérdezi JD. – Erről van szó?

Rápillantok, miközben a következő lépcsősoron megyünk lefelé. – Nem. A menő nem menő. A nem menő a menő. Egyszerű, nem?

- JD hunyorgat, reszket, és mindketten tovább hatolunk lefelé a sötétségbe. (*Glamoráma* 28.)

xxx1 - Szóval, a nem menő lett a menő, JD.

- Victor, különben is tiszta ideg vagyok – mondja. – Ne csináld ezt velem!

- De hát ezen gondolkodni se kell. A nem menő a menő. A menő nem menő.

- Várj, oké? A menő nem menő? Azt eddig jól mondom?

(...)

-Helyes. A nem menő a menő.

- De akkor pontosan mi a menő? – kérdezi JD, és pára gomolyog a szájából.

- A nem menő, JD.

Szóval... a menő nem menő?

- P-p-pontosan. – Olyan hideg van, hogy csupa libabőr a bicepszem.

- De akkor mi a nem menő? Ami nem, az *mindjé* igen? Hogy van ez konkrét esetekben?

- Ha szükséged van rá, hogy ezt definiálják neked, akkor lehet, hogy rossz bolygóra pottyantál – motyogom. (*Glamoráma* 28-29.)

xxxii Túl sok heroinnal is erősebb szimpla eszpresszót ittam kis kávézóknak, ahol 16 éves, orrkarikás fiúk és lányok naponta új salátáöntetkekkel rukkoltak elő, kiválasztva a legezotikusabb nevűeket ('Ó, Cardamon! *Abból* kérjünk egy teáskanálnyit!')

xxxiii Elviseljük Irén és Phil enyhe rasszista beütését és alkalmasint a föld elpusztításához vezetô gyarlóságait ("Sohasem vennék kisebb autót, mint egy Cutlass Supreme")

xxxiv - Ide figyelj, haver – mondja. – Nem akarom, hogy akár nekem, akár a barátainknak egy levegőt kelljen szívniunk a város leg-idiótább bohémjeivel vagy bárkivel, aki képes kiejteni a száján a "buzijó" szót.

- Ezt lejegyeznéd, JD? – mondom.

- "Bárkivel, aki képes kiejteni a száján a 'buzijó' szót." – JD bólint és ír. (*Glamoráma*, 72-73.)

xxxv Déja vu érzés fog el, és kinyitok egy GQ-t, ugyab azok az arcok köszönnek rám, akik fônt vannak a falon a húgom szobájában (*Nullánál is kevesebb*, 115.)

xxxvi és az asztalon (...) van még egy Hermès hátizsák, amiből egy Guy Debord-könyv lóg ki (...) (*Glamoráma* 375.)

xxxvii Jelen pillanatban annak küszöbén áll, hogy aláírjon egy sok millió dolláros szerződést a Lancome-mal, de még egy halom van terítéken, főleg azután, hogy sikerült gyorsan "eloszlatni" az "enyhe" kábítószer-problémájáról szóló "pletykákat": Banana Republic nem), Benetton (nem), Chanel (igen), Gap (talán), Christian Dior (hmm), French Connection (csak vicc), Guess? (na ne), Ralph Lauren (problematikus), Pepe Jeans (vicc, vagy mi a fene?), Calvin Klein (kipipálva), Pepsi (rázós, de esetleg) és a többi. (*Glamoráma* 52.)

xxxviii Otthon olyan volt, mintha valamelyik régi európai városban lennék, mondjuk Bonnban, Antwerpenben, Bécsben vagy Zürichben, ahol nincsenek fiatalok, és az egésznek olyan a hangulata mint egy drága orvosi várónak.

xxxix Cikcakkban közeledek a Chemical Bank felé az új Gap-áruház mellett, szerda van, de olyan hétfőhangulatú szerda, és a város enyhén irreálisnak tetszik, olyan az ég fölötté, mintha 1973 októberéből maradt volna itt vagy valami, és jelen pillanatban, azaz öt óra harminc perckor Manhattan a Zaj Városa. (*Glamoráma* 29.)

xl Valaki, aki úgy öltözködik, mint egy General Motors üzletkötő 1955-ben.

xli Tyler olyan, mint az a régi szereplő a TV-ben, Dany Partridge.

xlii Holnaptól kezdve senki nem jöhet be ingyen. Na jó, kivéve a nagyon cuki leszbikusokat. Eltávolítani mindenkit, aki úgy öltözködik, mint Garth Brooks! Olyan törzsközönséget akarunk, amelyik emeli az osztálykvóciénst. (*Glamoráma* 72.)

xliii (...) és néha a parti fekete-fehérben látszik, néha meg ragyogó színekben, mint az új Quicksilver –reklámokban (...) (*Glamoráma* 357.)

xliv West Palm Springs Village városa maga a pokol - egy 1950-es kifehéredett és elhalványult Frédi és Béni rajzfilm egy meghiúsult építkezéséről.

xlv - Túlzást akarok – mondja Didier. – Red Hot Chili Pepperst akarok. Energiát akarok. (*Glamoráma* 90.)

xlvi Várj egy kicsit, Brad. A hajam még nem eléggé 1940-es.

xlvii A medence körül a hangulat kifejezetten 1949-es.

xlviii Dag! Ez tökéletes! Teljesen 1940-es.

xlix És ez az egész túl 1991-es hangulatú. (*Glamoráma*, 375.)

1 Az IBM-emre bámultam.

li (...) de emellett afféle Gap pólós-Prada mokaszinos este van (...) (*Glamoráma* 357.)

lii A kibelezett ősi vörös Saabbal utazunk.

liii Brian Polaroiddal fog fényképezni.

liiv Sétálok lefelé a Lafayette-en, és képtelen vagyok szabadulni attól az érzéstől, hogy követek, és ahogy megállok a keleti Negyedik utca sarkán, meglátom a tükörképemet egy Armani Exchange reklámposzter üvegezett felületén, ahogy rávetül egy férfi modell szépia tónusú fotójára, aztán egészen összeolvad a két kép, és alig tudom elszakítani a tekintetem, de megszólal a csipogóm, mire a város hirtelen elcsendesedik, a száraz levegőben nem légköri feszültség ropog, hanem valami más, valami kevesebb. (*Glamoráma* 138.)

lv "A menő nem menő. A nem menő a menő" (*Glamoráma*, 28.)

lvi - Hé, odass, Lulu Huinness – ő csinálta a táskádat – mondom teljesen betépve. (*Glamoráma* 359.)

lvii És volt egy – az egyetlen, aki *nem* fogta fel, milyen kocsim van, aki nem tudja megkülönböztetni a Versacét a Gaptól, aki még csak rá sem pillantott a Patek Philippe-re. (...) Mindegy, ő volt az egyetlen, aki szóba állt velem, egy ilyen homály bébi, csak úgy jött velem szemben a Chemical Bank-ban, és mutattam neki, hogy *néma* vagyok, hogy *nincs* nyelvem, egyszerűen nem tudok *beszélni*

---

meg minden. De ezt kapjátok ki: ismerte a süketnéma jelbeszédet! Damien rám mered, én meg azt mondom: - Ah! (*Glamoráma*, 70.)

---

## 9. Felhasznált irodalom

ABÁDI NAGY, Zoltán. (2001) *Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction*. In.: Neohelicon. XXXVIII/1. 129-143.

-. (1994) Az amerikai minimalista próza. Argumentum Kiadó, Budapest

-. (1992) *A mai amerikai minimalista próza: kategóriahasználati és definíciós helyzetvázlat*. In.: BITSKEY István és TAMÁS Attila (szerk.) *Studia Litteratura Tomus XXX. Esszék, korok, műfajok*. (Világirodalom és komparatiztika). A Debreceni Tudományegyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék Kiadványa, Debrecen. 87-105.

ALLEN, Graham. (2002) *Intertextuality*. Routledge, New York

AYERS, Sheli. (2000) *Glamorama Vanitas: Bret Easton Ellis's Postmodern Allegory*. In.: *Postmodern Culture*. Volume 11, Number 1 (September, 2000)  
[http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.900/11.1.r\\_ayers.txt](http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.900/11.1.r_ayers.txt)

BAUDRILLARD, Jean. (1998) *Selected Writings*. Polity Press, Cambridge

-. (1997) *A rossz transzparenciája*. Balassi Kiadó, Budapest / (2002) In.: BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szöveggyűjtemény. Osiris Kiadó, Budapest

-. (1996) *A szimulákrum elsőbbsége*. In.: KISS A. A. – KOVÁCS S. – ODORICS F. (szerk.) *Testes Könyv I. Ictus és Jate*. Irodalomelmélet Csoport, Szeged. 161-193.

-. (1994) *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press, Ann Arbor

-. (1992) *Szimulákrumok Precessziója*. In.: PETHŐ Bertalan. (szerk.) *A Posztmodern*. Gondolat, Budapest. 220-224.

BELL, Madison. (1986) *Less is Less: The Dwindling American Short Story*. In.: *Harper's* 272. 163 (April 1986) 64-69. Magyarul: *A kevés az kevés. Az amerikai novellairodalom alapadása*. In: *Helikon* 2003/1-2. Előkészületben.

BELLAMY, Joe David. (1984) *A downpour of Literary Republicanism*. In.: *Mississippi Review* (Winter 1984) 31-39. Magyarul: *Republikanizmus – front az irodalmi meteorológiában*. In: *Helikon* 2003/1-2. Előkészületben.

BERMAN, Russell. (1984-85) *Modern Art and Desublimation*. In.: *Telos* 1984-85/winter. 48.

BERTENS, Hans. (1995) *The Idea of The Postmodern. A History*. Routledge, New York

BEVERLEY, John. (1990) *The Ideology of Postmodern Music and Left Politics*. In.: *Postmodern Culture*. 1990/1.  
<http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.990/beverley.990>

BÓKAY Antal. (1992) *Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok*. Szombathely

BRADBERRY, Grace. (1998) *Model Behaviour*.  
[http://www.findarticles.com/cf\\_0/m0FQP/n4398\\_v127/21076123/p1/article.jhtml?term=](http://www.findarticles.com/cf_0/m0FQP/n4398_v127/21076123/p1/article.jhtml?term=)

---

BRADBURY, Malcolm. (1992) *The Modern American Novel*. Oxford University Press, Oxford

BROOKS, Peter. (1998) *Freud metanarratívája: az elbeszélő szövegek egy modellje*. In.: BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc. (szerk.) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Filum Kiadó, Budapest. 351-366.

BURGER, Christa. (1986) *The Dissapearance of Art: The Postmodernism Debate in the U.S.* In.: Telos. 1986/summer. 93-106.

CARVER, Raymond. (1983) *On Writing*. In.: *Fires: Essays, Poems, Stories*. Capra, Santa Barbara. 13-18. Magyarul: *Az írásról*. In: *Helikon*, 2003/1-2. Előkészületben.

CLARKE, John et al. (1991) *Subcultures, Cultures and Class*. In HALL Stuart and JEFFERSON Tony, (ed.) *Resistance Through Rituals*. Harper Collins Academic, London

CLARKE, John. (1991) [1972-1975] *Style*. In HALL Stuart and JEFFERSON Tony. (ed.) *Resistance Through Rituals*. Harper Collins Academic, London

COCHRAN, Thomas C. (1985) *Challenges to American Values. Society, Business and Religion*. Oxford University Press, New York

COLLINS, Jim. (1989) *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*. Routledge, New York

CONNOR, Steven. (1989) *Postmodernist Culture*. Oxford UP, Oxford

COUPLAND, Douglas. (1995) *Gen-X-cide*. In.: *Details Magazine*. 1995/6. 72.

-. (1992) *Shampoo Planet*. St. Martin's Press, New York

-. (1991) *Generation X*. St. Martin's Press, New York

DEBORD, Guy. (1988) *Society of the Spectacle*. <http://www.textz.com>

DELILLO, Don. (1989) *White Noise*. Viking Press, New York.

DICKEY, Christopher and Warner Judith. (1997) *Alien Europe*. In.: *Newsweek*. 1997/49. 15-16.

DIJKSTRA, K., Zwaan, R.A., Graesser, A.C., & Magliano, J.P. (1995) *Character and Reader Emotions in Literary Texts*. In.: *Poetics*, 23, 139-157.

DUMIT, Joseph. (1992) *Technoculture: Another, More Material Name for Postmodern Culture?* In.: *Postmodern Culture*. 1992/1. v.2 n.2. <http://jefferson.village.virginia.edu/pmc/text-only/issue.192/dumit.192>

EDELMAN, Dave. (1994) *Bret Easton Ellis' The Informers*. In.: *The Virginia-Pilot and Ledger-Star*. 1994. XIII. <http://www.dave-edelman.com/reviews/ellis.cfm>

ELLIOTT, Michael. (1997) *Killing off Kipling*. In.: *Newsweek*. 1997/49. 10-14.

ELLIS, Bret Easton. (2002) *A vonzás szabályai*. Európa Könyvkiadó, Budapest

-. (2000) *Glamoráma*. Európa Könyvkiadó, Budapest

- 
- . (1999) *Amerikai Psycho*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- . (1999) *Nullánál is kevesebb*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- . (1998) *Glamorama*. Picador, New York
- . (1996) *Az informátorok*. Európa Könyvkiadó, Budapest
- . (1994) *The Informers*. Picador, New York
- . (1991) *American Psycho*. Vintage Books, New York
- . (1987) *The Rules of Attraction*. Simon and Schuster, New York
- . (1987) *Less Than Zero*. Simon & Schuster, New York / <http://www.textz.com>
- FARKAS Zsolt. (1998) *Kánonvita és kultúrháború az Amerikai Egyesült Államokban*. In: *Most akkor*. Filum Kiadó, Budapest. 5-37.
- FCC Initiatives. <http://www.fcc.gov/initiatives.html>
- FIEDLER, Leslie A. (1975) *Cross the Border – Close that Gap: Post-modernism*. In: CUNLIFFE, Marcus (ed.) *American Literature since 1900*. Sphere Books, London
- FROW, John. (1990) *Intertextuality and ontology*. In: WORTON Michael and STILL Judith. (ed.) *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester University Press, New York. 45-55.
- Ghost Dog. *The Way of the Samurai*. The Album. (2000) Razor Sharp Records, New York
- GOTDIENER, Mark. (1995) *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Blackwell, Oxford
- HARVEY, David. (1990) *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, Oxford
- HASSAN, Ihab. (1993) *Toward a Concept of Postmodernism*. In: Thomas Docherty. (ed.) *Postmodernism. A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York. 146-156.
- . (1978) *Regény és tapasztalat*. In: *Regény és tapasztalat. Modern amerikai irodalmi tanulmányok*. Modern könyvtár 369. Európa Könyvkiadó, Budapest. 207-238.
- . (1973) *Contemporary American Literature 1945-1972. An Introduction*. Frederick Ungar Publishing Co. New York:
- HEBDIGE, D. (1979) *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen, London
- HILFER, Tony. (1992) *American Fiction since 1940*. Longman, New York
- HOROWITZ, Helen Lefkowitz. (1993) *Generation X. Book review*. In: *Change* 1993. v25, n5. 62-65
- HUYSEN, A. (1984) *Mapping The Postmodern*. In: *New German Critique*. 1984. V33. 5-52.

---

JAMESON, Frederic. (1996) *A késői kapitalizmus kulturális logikája*. in: Kiss A. A. – Kovács S. - Odorics F. (szerk.) *Testes Könyv I. Ictus és Jate. Irodalomelmélet Csoport*, Szeged. 161-193.

-. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, New York

JENNY, Laurent. (1996) *A forma stratégiája*. In.: *Helikon*, 1996/1-2. 23-50.

KÁLMÁN C., György. (2001) *Elméletalkotói közösségek*. In.: *Az értelmező közösségek elmélete*. -. (Szerk.) Balassi Kiadó, Budapest. 113-128.

KARL, Frederick R. (1983) *American Fictions 1940/1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation*. Harper & Row, New York

KLINKOWITZ, Jerome. (1975) *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press. Urbana

KRISTEVA, Julia. (1980) *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. ROUDIEZ Leon S. (ed.) Columbia University Press, New York

KULCSÁR SZABÓ Ernő. (2000) *Bret Easton Ellis: Glamoráma*. In.: *Élet és Irodalom* 2000. VIII. 25. 17.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. (1997) *Intertextualitás és a szöveg identitása*. In.: -. *Az olvasás lehetősége*. 5-13. József Attila kör, Kijárat Kiadó, Budapest

LEE, Martyn J. (1993) *Consumer Culture Reborn: Cultural Politics of Consumption*. Routledge, New York

LEITCH, Vincent B. (1992) *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. Columbia University Press, New York

LEVINE, George. (1974) *Realism Reconsidered*. In.: Halperin, John. (ed.) *The Theory of the Novel*. Oxford University Press, New York – Toronto – London. 233-256.

LINDQUIST, Mark. *McInerney Makes a Lot from Little*.  
<http://www.marklindquist.net/model.html>

LUCY, Niall. (1997) *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Blackwell, Oxford

LYOTARD, Jean-Francois. *Mi a posztmodern?* (2002) [1982] In.: BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László. (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Osiris Kiadó, Budapest

-. (1993) *A posztmodern állapot*. In.: *A posztmodern állapot*. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty. Századvég – Gond, Budapest. 7-145.

M. NAGY Miklós. (?) *Bret Easton Ellis Glamoráma-ja*.  
<http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/7easton.shtml>

MARTIN, Jay. (1967) *Harvest of Change. American Literature 1865-1914*. Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, N.J.

MCHALE, Brian. (1992a) *Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives*. In.: *Diacritics*, 22:1, 17-33.

-. (1992b) *Constructing Postmodernism*. Routledge, New York



- 
- MCINERNEY, Jay. (1989) *Story of my Life*. Vintage Contemporaries, New York.
- . (1987) *Bright Lights, Big City*. Vintage Contemporaries, New York.
- MCLUHAN, Marshall. (2001) *A Gutenberg-galaxis*. Trezor Kiadó, Budapest
- MCRROBBIE, Angela. (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. Routledge, New York
- MEAGHER, L.D. (1999) Author is 'too hip for his own good'  
<http://www.cnn.com/books/reviews/9909/29/glamorama/index.html>
- MENDELSON, Daniel. (1999) "Lesser Than Zero." *Review of Glamorama by Bret Easton Ellis*. In.: *The New York Times Book Review* January 24, 1999. 8
- MEPHAM, John. (1991) *Narratives of Postmodernism*. In.: SMYTH Edmund. (ed.) *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Batsford, London. 138-155.
- MILLIS, K. K. (1995). *Encoding Discourse Perspective During the Reading of a Literary Text*. In.: *Poetics*, 23, 235-253.
- NIETZSCHE, F. (1997) *Retorika*. in: Thomka Beáta. (szerk.) *Az irodalom elméletei IV*. Jelenkor, Pécs. 5-50.
- PAYNE, Michael. (ed.) (1996) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Blackwell, Oxford
- PLUNKET, Robert. (1999) *Glamorama - Review*.  
[http://www.findarticles.com/cf\\_0/m1589/1999\\_Feb\\_2/53729236/p1/article.jhtml?term=bret+Easton+ellis](http://www.findarticles.com/cf_0/m1589/1999_Feb_2/53729236/p1/article.jhtml?term=bret+Easton+ellis)
- POWER, Carla. (1997) *Culture Melt*. In.: *Newsweek*. 1997/49. 18-21.
- PREMINGER, Alex. (ed.) (1993) *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton UP, Princeton
- RIFFATERRE, Michael. (1996) *Az intertextus nyoma*. In.: *Helikon* 1996/1-2, 67-81.
- RULAND, Richard – BRADBURY, Malcolm. (1991) *Az amerikai irodalom története*. Corvina, Budapest
- SADIE, Plant. (1992) *The Most Radical Gesture*. Routledge, London
- SARUP, Madan. (1996) *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh UP, Edinburgh
- SCHORER, Mark. (1978) *A technika mint felfedezés*. In.: *Regény és tapasztalat. Modern amerikai irodalmi tanulmányok*. Európa Könyvkiadó, Budapest. 5-32
- SCHUMACHER Michael: (1988) *An Interview with Bret Easton Ellis*. In.: *Reasons to Believe: New Voices in American Fiction*. St. Martin's Press, New York. Magyarul: *Interjú Bret Easton Ellis-szel*. In.: *Helikon* 2003/1-2. Előkészületben.
- SMYTH, Edmund. (1991) *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Batsford, London

---

STILL, Judith and Worton, Michael. (1990) *Introduction*. In.: WORTON Michael and Still Judith. (ed.) *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester University Press, New York. 1-44.

STEMLER, Miklós. (2001) *New York-i éjszakák. Az Ellis-korpusz szilánkjai*.  
<http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200106/28.html>

HALÁSZ, László. (szerk.) (1985) *Vége a Gutenberg Galaxisnak?* Gondolat, Budapest

WEISS, Allen S. (1990) *Lucid Intervals: Postmodernism and Photography*. In.: SILVERMAN, Hugh J. (ed.) *Postmodernism - Philosophy and the Arts*. Vol III. *Continental Philosophy*. Routledge, New York.155-173.

WILLIS, Paul. (1990) *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Open University Press, Buckingham