

Most mintha nő lennél

CHUCK PALAHNIUK: LÁTHATATLAN SZÖRNYEK

Chuck Palahniuk *Láthatatlan szörnyek* című regényét leggyakrabban a „*Harcosok klubja* női változata”-ként reklámozzák, hatásosan aknázva ki ama kultusz piaci értékét, amely az 1999-es filmváltozat óta az író és első sikerkönyvét övezi. Ez a szlogen azonban már csak azért is sántít, mert a *Láthatatlan szörnyek* íródott hamarabb, de a kiadó visszadobta, mert túlságosan felkavarónak találták, s csak a *Harcosok* sikere után, 1999-ben jelenhetett meg (először akkor is csak puhaborításban). A „női változat” kifejezés pedig azért meglehetősen kétélű PR-fegyver, mert célközönség és téma tekintetében is másodlagosságot sugall, valamiféle *Harcosok klubja light* érzetet kelt. Az ilyesfajta kételyek dacára a szöveg már az első oldalakon azon a bizonyos „zsigeri szinten” (*gut level*) ragadja meg az olvasót (Palahniuk maga nevezi így az érzékekre hatás elbeszéléstechnikai fogását): „Brandy kinyitja gyűrűktől csillogó, hatalmas kezét, és megtapogatja a lyukat, amin keresztül a vére a márványpadlóra ömlik. Azt mondja: – A picsába! Kizárt, hogy ezt a rucit visszaveszik a Bon Marchéban” (10). A hang tehát ismerős lehet, új viszont a szereplők (alkalmanként kétes) női mivolta. Chuck Palahniuk így idézi fel a regény keletkezéstörténetét a honlapján: „Az ügynököm szerint a *Harcosok klubja* »hiper-macho«, a *Láthatatlan szörnyek* pedig »hiper-risza« [a hyper-camp kifejezés affektált nőiességet jelent, különösen a meleg köreiben]. Az első változatot még évekkkel ezelőtt, mosodákban üldögélve írtam, ahol nem volt más olvasnivaló, csak a *Savvy*, a *Mademoiselle*, és azt hiszem, a *Glamour* és a *Vogue*. Így aztán elkezdtem megfigyelni ezeknek a magazinoknak a nyelvezetét, a divatleírás nyelvét, tudják, amikor hatszázezer jelző után következik csak a pulóver szó. És azt gondoltam, miért is ne írhatnék egy regényt ezen a nyelven? Meg is írtam, egy divatmodellről szól, aki mindig a figyelem középpontjában van, egészen addig, míg szét nem lövik az arcát egy közúti lövöldözésben. Ezáltal kulturálisan láthatatlanná válik, és rájön, hogy nagyobb hatalmuk van azoknak, akikről mások félnek tudomást venni, mint azoknak, akiket folyton bámulnak”.

A könyv provokatív témáját már a Bányász Éva tervezte borító is megelőlegezi, amely egy hátán fekvő, szőke Barbie babát ábrázol, „akit” boncasztal-perspektívából, a feje felől látunk; száját épp egy kés hasítja szét, kibuggyanó babavére pedig éppolyan meghökkentő látványt nyújt, mint tevepúpszerű plasztikmelleinek halmai, amelyek a könyv címét látszanak groteszkül alátámasztani. A Barbie babás címlapfotó szemléletesen mutat rá Palahniuk világának egyik vezérmotívumára: az eredeti, a valódi ellehetetlenülésére. Ezt a problematikát a *Láthatatlan szörnyek*-ben a női szépség testesíti meg, amely a szépségipar saját, csillogó nyelvén vetkőzteti pőrére annak testtermelési mechanizmusait – az ördög itt maga a divat, és ha visel is Pradát, nem a fotogénebbik arcát mutatja.

A regény főszereplő-elbeszélője Shannon McFarlane, a gyönyörű fotómodell, akit szörnyű baleset ér: egy puskalövés következtében elveszti a fél állkapcsát, s ezzel fényes modellkarrierjét is. Felépülése után legjobb barátjánőjével, a plasztikai

műtétek királynőjével, Brandy Alexanderrel, valamint Shannon volt kedvesével, Manuszal keresztül-kasul autóznak Amerikán, s naponta másnak adva ki magukat kiadó luxuslakásokból lopnak gyógyszereket. A regény számos csavart, sokkoló felismerést tartogat a szereplők „valódi” neméről, családi és szexuális viszonyairól. Shannonról kiderül, hogy ő lőtte arcon saját magát, mert gyűlölte, hogy modellként a szépsége rabszolgája; a szőke bombázó Brandy Alexander valójában Shannon halottnak hitt bátyja, Shane; Manus pedig, az adoniszi adottságokkal megáldott rendőrnnyomozó semmit sem szeret jobban, mint közparkokban falatnyi fürdőnadrágban spacirozni – más férfiak előtt.

Palahniuknál tehát semmi sem az, aminek látszik, s ami tartalmassá teszi ezeket az elbeszélői csavarokat, az a mögöttük felsejlő egyéni és társadalmi válságok látkepe. „Fel kellett robbantani a kényelmi zónámat” (244) – mondja Shannon; s tulajdonképpen ugyanerre a következtetésre jut a *Harcosok klubja* narrátora is, aki, mint kiderül, maga robbantotta fel IKEA-álomlakását. Shannon számára tökéletes modellteste éppolyan rabságot, „szépséggettő”-t (244) jelent, mint a *Harcosok* esetében a katalógus-tökélyű lakás. Az álomlakás és az álomtest olyan tulajdonok, amelyek birtokolni kezdik gazdájukat, aki ezért felszámolja azokat. Palahniuk is megjegyzi a *Harcosok klubja* és a *Láthatatlan szörnyek* kapcsán, hogy gyakran „elpusztítjuk pompás fészkünket” (*Non-Fiction, Vintage, London, 2005, xvi*). Noha mindkét könyv olvasható a fogyasztói társadalom kritikájaként is, a különbség az, hogy a *Láthatatlan szörnyek* női szempontból domborít ki korántsem csak női problémákat. Amikor az olvasó a második oldalon belebotlik a szemtelenül szimpla tételmondatba, miszerint „Mindanyian árucikkek vagyunk” (8), akár aggódni is kezdhet, hogy regényt olvas-e vagy fogyasztóvédelmi jelentést. A könyv azonban sikeresen robbantja fel nem csak a főszereplő, de az olvasó „kényelmi zónáját” is azáltal, hogy groteszk humorral és szenvtelenséggel vési a női testre az azt megalkotó kulturális-piaci törvényeket.

Az regényből elősejlt íratlan szépségtörvény egyik legfontosabb paragrafusa a tekinteté. A modell identitásának alapja az, hogy teste mások letapogató tekintetének a tárgyává legyen: „annyira utálok, hogy csak akkor érzem magam igazinak, ha megbámulnak az emberek” (57) – mondja Shannon modell-barátnője, Evie (aki egyébként szintén XY kromoszómapárral rendelkezik). A szöveg azzal emeli általános szintre a mások tekintete általi megkonstruáltságot, hogy ismétlődő, szatirikus narratív alakzatként használja a fotós nyelvet: „Most megküzdési mechanizusként alkalmazott féktelen intellektualizmussal! Vaku.” (9) – Palahniuk az ilyen, a főtémát hatásosan vagy parodisztikusan ismétlő nyelvi elemeket hívja „kórusok”-nak (*Non-Fiction 143*). (Póz és identitás ellentmondásos viszonyát emeli ki a regény ihlette popszám, a Panic! at the Disco nevű együttes *Time to Dance* című számának refrénje is: „Have some composure / Where’s your posture?”, azaz „Szedd már össze magad, hol a pózod?”; Kiss Gábor, azaz kisszgj jóvoltából egyébként képregény is készült a könyvből, jövőre pedig állítólag jön a film is Jessica Biel főszereplésével). A regény központi eseménye, Shannon „arcbaesete” azonban megbolygatja, visszájára fordítja ezt a tekintet-struktúrát, hiszen a szép modellre fókuszáló kamera szemével szemben (s ebbe a perspektívába az olvasó is óhatatlanul behelyezkedik) a torzarcú szörny fátyol mögé rejtett tekintete éppen abból

meríti hatalmát, hogy ő maga nem mások tekintetének a tárgya többé. Ezt Shannon is megfogalmazza: „Ez az egész *tükröm, tükröm, mondd meg nékem* dolog azért megy ennyire, mert a szépség ugyanúgy hatalom, ahogy a pénz is hatalom, vagy egy csőre töltött fegyver hatalom” (11). Shannon mottója tehát Emily Dickinson nyomán akár az is lehetne, hogy „szépségem – töltött fegyver – állt [...] Az elensége az enyém.” (eredetileg: „életem”, ford. Károly Amy).

Szintén szépség, tekintet és hatalom összefüggését képezik le a regényben a hús és a műanyag jelentései. Amikor Shannon egy teleshopos reklámban szerepelve testhez simuló flitteres ruhában „húsipari mellékterméket” (177) hajigál a formázott szendvicskrémel előállító Num Num Snack konyhagépbe; vagy amikor aligruhában, kampókon keringő sertéstetemek között fotózzák egy húszüzemben, a modell valóban pusztá kellékként szolgál. (Érdekes életrajzi adalék, hogy nélkülöző fiatal íróként maga Palahniuk is szerepelt egy olyan videoklipben, amelyet bepúderezett tőkehúsok között forgattak, *Fugitives and Refugees, Vintage*, London, 2004, 43). Az állati hústermékek mellett a Barbie baba a fotómodell másik anyagbeli metonímiája a regényben. Szerepel a könyvben három transzvesztita (kétségkívül ők a legsikerültebb mellékszereplők), akik groteszk gráciák gyanánt egy Katty Kathy nevű baba feltalálásából élnek, s naphosszat cigarettázva ülnek luxuslakásukban, miközben cha-cha-chát hallgatnak. Katty Kathy beszélő baba, és olyan, a női szuperegő hangjaként is értelmezhető mondatokat ismétel, mint pl.: „Csinos ez a ruha, már persze ha *tényleg* így akarsz kinézni” (146); s aki, ha valódi nő volna, az étellel összeegyeztethetetlen 120-40-70-es mérettel rendelkezne. Katty Kathy műanyagból van, s a hússal szemben a műanyag az a csodás kevercs a regényben, amelyből vágyunk bármely tárgya tetszés szerint kifröccseníthető, antropomorfizálható – legyen az szilikonmell, Barbie baba vagy dildó (a *Harcosok klubjában* Marla is utal rá, hogy a Barbie-k és a dildók egyazon plasztikból készülnek, ford. Varró Attila, *Cartaphilus*, Budapest, 2007, 70). A fotómodell így tulajdonképpen nem más, mint hús-baba, a regény pedig vérző babák egész kollekciónak vonultatja fel, akik a nőiség szimulákrumaiként a hús és a műanyag anyagsága között képződnek meg; s a történet során – akárcsak a mell(implantátumon)-lőtt Brandyből –, „hús-és szilikonseb” (248) lesz belőlük.

A test több szereplő esetében is börtönként, akadályként jelenik meg, míg a test megváltoztatása a szabadság lehetőségét hordozza. Shannon láthatatlan szörnnyé, abjekté válik, amikor kilövi magát a szépségipari diskurzusból, azzal szólva be az Arcnak, hogy megszabadul a sajátjától. Míg Shannon elcsúfítja magát, Brandy Alexander a nővé válást választja. A *Láthatatlan szörnyek*ben azonban a nemváltás korántsem illeszkedik a teiresziászi, felsőbbrendű tudás birtokosává tevő mintába, és nem is hív elő olyan sziporkázóan játékos szubverzivitást, mint Virginia Woolf *Orlandó*jában. Brandy saját bevallása szerint azért lesz nővé, mert ez a legnagyobb hiba, amit el tud képzelni. (Brandyt/Shane-t a szülei elzavarták otthonról, amikor kamaszkorában a torokgyulladásáról kiderült, hogy gonorrhoea. Amit a szülők nem tudnak, az az, hogy Shane egy öt molesztáló rendőrtől kapta el a betegséget, aki aztán ismét be is lép majd a történetbe... Az utolsó előtti fejezetben a palahniuki felismerés-effektusokon kevésbé edzett olvasók kedvéért össze foglaltatik ez a cselekményszál.) Brandy figuráját érdekes módon akár Marilyn

Manson is ihlethette, aki egy Chuck Palahniuknak adott interjúbán így nyilatkozott: „Végül is azzá változtam, amitől a legjobban félttem. Én így birkóztam meg a dologgal.” (*Non-Fiction* 151).

A plasztikai műtét az önreflexivitás médiumaként is funkcionál a regényben, egyfajta testmemoárként – Brandy szavaival: „a testem lesz a történetem” (31). Ugyanakkor a szépművészeti műtét a testnek mint személyes múltnak az állandó felülírását is jelenti, a folyamatos én-történet ellehetetlenülését (Martin Amis *A pénz* című regényében például a narrátor, John Self Kaliforniába akar menni komplett test-transzplantációra). S talán éppen ez a régi önmagunktól való eltávolodás a túlélés záloga: „Ha megérted – mondja Brandy –, hogy amit mesélsz, az csak egy sztori, többé már nem történik meg” (51) – Brandy addig mesélteti Shannonnal a kórházban az arca elvesztésének történetét, amíg a traumából sztori, a nyílt sebből heg nem lesz. Az immár láthatatlan szörnyé lett lány számára tehát saját nővé operált bátyja szolgál (egyébként tényleg szőke) herceg(nő)ül, aki végre felteszi neki az oly régen várt megváltó kérdést: hogy mi történt az arcával.

A szép test mellett a beteg test, a betegség a regény egyik főtémája. A *Láthatatlan szörnyek* betegségmetaforái egy olyan negatív vágystruktúrát építenek fel, amely azt sugallja, hogy lehetetlen kitörni a fogyasztói társadalom fogságából. Az AIDS, a különböző függőségek, tágabban pedig maga a hagyományos családmóddel jelennek meg patológikus rendszerekként. (Az író számos más regényében is találkozhatunk a betegség leitmotifjával: a *Lullaby*-ban egy altatódal válik halálos információs vírussá, a *Cigányút*-ban a narrátor szexmániája, a *Diary*-ben pedig a festőnő mérgezése tölt be hasonló szerepet). Shannon családja úgy tudja, hogy Shane AIDS-ben halt meg; s később maga Shannon is fontolgatja, hogy ez a végzetes kór jelenthetné számára a kiutat „szépséggettőjából”. Aztán mégis arra jut, hogy „manapság már mindenki AIDS-es” (222), és ezzel elveti a divatjamúlt vírust, amely úgy tűnik, elvesztette rangját mint a rossz egyik elsőszámú metaforája a nyugati világban. Termékeny metaforája maradt viszont a változékonyságnak: „Bizonyára hasonló stressznek van kitéve az állandóan mutálódó HIV-vírus” (54) – gondolja Shannon; s éppen erre mutat rá Susan Sontag is *Az AIDS és metaforái* című könyvében (ford. Rakovszky Zsuzsa, Budapest, *Európa*, 1990, 97). Ezt a változékonyságot példázza az az epizód, amelyben Shannon szülei, miután telefonon értesülnek fiúk állítólagos haláláról, AIDS-emlékszőttest akarnak készíteni az emlékére (egy házi készítésű foltvarrásos takarót, amelyre a gyászolt személyre emlékeztető mintákat varrnak). Ez a paranoiddá váló gyász-túlkompenzálás azonban kudarcot vall, mert minden létező szín és forma valami olyan szexuális perverziót jelképez, amely szerintük nem volt jellemző Shane-re, s ezáltal az AIDS-szőttest (a családi textus?) a jelentésvesztésig terhelt betegség felületeként diszkreditálódik. A nukleáris család felrobbanása szintén olyan kulturális szimptóma, amellyel (talán kissé ideologikusan is) szinte minden Palahniuk-könyvben találkozhatunk („A szülőség a tömegek ópiuma”, szól a *Cigányút* egyik „kórusa”, ford. Varró Attila, *Cartaphilus*, Budapest, 2007, 120). A szülők mindig távoliak, s hol torz istenmodelleként (*Harcosok klubja*, *Cigányút*), hol pedig személyesen sosem, csak pornófilmekben látott szexuális tárgyakként jelennek meg (*Snuff*).

Sokkal újabb és érdekesebb betegség viszont a függőség, amely meghatározó téma és metafora is a regényben, s például a *Cigányútban* is az identitás talpköveként jelenik meg: „Amerikában, ha nem elég fejlett és korszerű a függőséged, reménytelen vesztésnek néznek” (215). A függőség ekképp a kultúrában létezés legkortársabb jelölőjévé válik, amely azért trendibb, mint az AIDS, mert személyre szabottabb, az ember privátkultúrájának része. A *Láthatatlan szörnyek* szereplői úgy kapkodják be a gyógyszereket, mint a cukorkát (míg a *Dallast*, a nyolcvanas évek amerikai álmát állítólag még lehetett úgy nézni, hogy az ember szinkront ivott a szereplőkkel; Palahniuknál már határozottan ellenjavallott minden ilyen jellegű recepciós gyakorlat); s emellett Shannon még szépségfüggőként is diagnosztizálja saját magát (243). Brandy pedig sajátosan kombinálja e két addikciót: púderszelencéjében tükör helyett a saját fotója, a púder helyén pedig fájdalomcsillapítók lapulnak. A női nárcizmus tehát maga is betegségként, a szépségfüggőség szálnalmas szinonimájaként jelenik meg a regényben.

Palahniuk *Non-Fiction* című kötetének hátsó borítóján olvasható egy kritikusi bók, miszerint az író „a kétségbeesés abszolút kortárs kategóriáit” mutatja fel a műveiben. Palahniuk világa valóban illeszkedik az amerikai (rém)álom olyan művek által fémjelzett sorába, mint Bret Easton Ellis *Amerikai Psychója*, Kurt Vonnegut művei, a *Született gyilkosok* vagy az *Amerikai história X. A Harcosok klubja* egy angol nyelvű kiadásának utószavában viszont Palahniuk a par excellence amerikai álom-regénnyel, *A nagy Gatsbyvel* állítja magát párhuzamba, „apostoli prózának” nevezve munkáit (*Fight Club, Vintage*, London, 2006, 216). Szintén ezt az „apostoli” vonalat erősítheti az a gondolat, amelyet Palahniuk Irvine Welsh-et és a horrorírókat összehasonlítva fogalmaz meg, amennyiben azok „bűnzabálók”, akik „elnyelik egy kultúra hibáit azért, hogy aztán szétszórják őket, s az olvasók ezáltal kevésbé féljenek a haláltól (*Non-Fiction* 192).

Palahniukkal kapcsolatban a legtöbbet emlegetett kontextus talán mégis a minimalizmusé (lásd: Sári B. László, „Irodalmi hatásvadászat: csúcsra járatott minimalizmus”, *Átjárások: Fiatal anglisták és amerikanisták tanulmányai*, szerk. Bényei Tamás, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2005: 311–340); illetve az X generáció kategóriája (Kisantal Tamás, *Ellenkultúra – Műfaji és poétikai mozgások, a '90-es évek populáris kultúrájában*, *Prae*, 2009/38: 31–40). Utóbbi megnevezéssel Douglas Coupland *X generáció. Mesék egy felgyorsuló kultúra számára* (*Generation X. Tales for an Accelerated Culture*) című könyve nyomán azokat az 1960-as évek közepe és az 1970-es évek vége között született amerikai írókat illetik, akiket nem jellemez „a generációs identitást megalapozó és definiáló közösségérzet” (Kisantal 31). Ez azért különösen hasznos szempont, mert maga Palahniuk is a közösségvesztést tekinti művei alaphelyzetének: „Ha még nem vették észre, az összes könyvem egy magányos emberről szól, aki valamiféle módot próbál találni arra, hogy kapcsolatba lépjen más emberekkel” (*Non-Fiction* xv). Tovább szűkíti ezt az alapvetést, amikor a *Harcosok klubja* sikerét azzal magyarázza, hogy a könyv a kapcsolatteremtés egy új módját alkotta meg; s hozzáteszi, hogy míg a nők számára számos ilyen modell kínálkozik (pl. Whitney Otto *How to Make an American Quilt* – magyarul: *A szerelem színei* – című regénye, amelyből nagyszerű film is készült), a férfiak számára igen kevés ilyen modell létezik (xviii). A *Láthatatlan*

szörnyek nem kínál a nők számára a *Harcosok klubjához* hasonló új közösség-moddelt, de nem is erre vállalkozik, hanem sokkal inkább arra, hogy fellebbentse a fátylat a nőiség szimulákrumáról. Ezért is különösen ironikus a fülszöveg „női változat” szlogenje, hiszen a női(es)séggel adják el azt a könyvet, amely egyfajta kortárs nőtermelési regényként éppen annak árucikk-jellegéről szól.

Több kritikus is megjegyzi, hogy a mára márkanévvé vált Palahniuk a *Láthatatlan szörnyek*ben túl jól ismert trükköket vet be (pl. Uzseka Norbert, *E-kultúra*; Hegyi Zoltán, *Magyar Nemzet*); mások viszont eredetinek tartják a valóban jellegzetesen palahniuki témák kezelésmódját (Horeczky Krisztina, *Népszabadság*). Palahniuk helyenként valóban fölényesen birtokolt írói eszköztárának vannak ugyan kiszámítható fordulatai, de a regény mégis képes felelősséget ébreszteni az olvasóban azáltal, hogy nagyon is komoly témákat látszólag teljesen felelőtlenül kezel, miközben valahogy anakronisztikusnak, kilátástalannak is érezzük, hogy olyan „elavult” értékek miatt aggódjunk, mint a család. A könyv fogyasztói kultúrakritika gender-szemszögből, miközben magát a nemiséget, annak megalkotódását is kritizálja; s teszi mindezt olyan nyelvi leleményekkel telített groteszk humorral, amely Toth Benedek fordításában a magyar olvasó számára is élő, élvezhető marad. Chuck Palahniuk, a véres álnihilista ismét keményfedeles csomagolásban, konyhakészen adja el nekünk a saját szorongásainkat, s a *Láthatatlan szörnyek*et letéve talán valamiféle részvételtjes csömör ül ki az arcunkra. Vaku. (*Cartaphilus*)

URECZKY ESZTER

