

Houellebecq – A realizmus intézményes és mediális lebontása

A La carte et le territoire olvashatósága

Jelige: Kartográfia

- Egyetemünk francia vendégelőadójának véleménye a szóban forgó szerzőről

Egy tudományos igénnyel fellépő megnyilatkozás, még ha csak egy irodalmi mű olvasatát szeretné is nyújtani, magyarázkodni kénytelen az adott mű kanonikus rangját illetően, kivált akkor, ha a szóban forgó alkotásról az adott tudományos közegben még nem esett szó. Egy újonnan felfedezett és a szakmai nyilvánosság elé állított mű esetében a puszta interpretáció, a *de man-i* értelemben vett *mere reading*¹ talán nem elégíti ki minden felmerülő igényt. Míg az interpretációs tevékenységnek általában a módszertani mozzanatát szokás kétségbe vonni, az ezzel egy időben fellépő kanonizációs gesztus további kérdéseket hoz játékba. Ez a műről szóló dialógust megelőző (és egyben azt előkészítő) önigazolási kényszer fokozottan érzékelteti jelenlétét, ha az adott mű idegen nyelven, más országban íródott. A helyzetet az sem könnyíti, hogy a szóban forgó alkotás a kortárs irodalomba sorolandó, hiszen kiadása óta még három év sem telt el. A kanonizációhoz kapcsolódó kérdések sora hosszú: nem csak az megválaszolendő, hogy az adott mű adott interpretációs stratégia általi megközelítése milyen hozománnyal kecsegtet, hanem (és főleg), hogy miért éppen az adott mű került az interpretációs eljárás homlokterébe. Mindez egy látens értékítéletet követel, választ az elemzés mögül felsejlő főkérdésre: jó-e az adott mű? Értékes-e? Érdemes-e arra, hogy egyáltalán létrejöjjön a róla szóló diskurzus?

Jelen vállalkozás nem tűzi ki célul magának, hogy az összes kérdésre választ adjon, azonban nem is tettet, hogy nincs tudatában az interpretáció inherens kanonikus mozzanatának. Éppen ezért a problémát nem kívánja mellőzni, még ha a megoldás, vagy legalább a probléma megfelelő kezelhetőségének létét kellő szkepszissel is kezeli. Azonban a kötődés kétirányú: nemcsak interpretáció nincs kanonikus szándék nélkül, de a kanonizáció is csak meggyőző interpretációk masszív tartópillérjein nyugodhat. A kanonikus rangra emelés nem megalapozó mozzanata,² nem legitimizáló kioldógombja az interpretációnak, mint ahogy az interpretáció sem egy előrevetített, rákövetkező kanonizáció számára teremt alapot. A két mozzanat egyszerre, egymást kiegészítve jelenik meg: az interpretáció egyben maga a

¹ Paul DE MAN, *Return to Philology* = Uő., *Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002 (első kiadás 1986), 24.

² A megalapozást itt abban az értelemben használom, amelyet hagyományosan a filológia attribútumaként szokás számon tartani, és amelyet Culler von kérdőre az interpretációval való összevetésben. Jonathan CULLER, *Anti-Foundational Philology* = *On Philology*, szerk. Jan ZIOLKOWSKI, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990, 49-53.

kanonizáció és fordítva.³ Ennek belátása itt most azt eredményezi, hogy nem is válik kulcsfeladattá egy előzetes kanonikus, mentegetőző önigazolás, hiszen beszéljen önmagáért a mű, illetve a műért az olvasat. Még ha el is fogadjuk mindezt, az adott alkotás kontextualizálása, körüljárása (mint olyan alap kiépítése, amellyel a kanonikus diskurzus egyáltalán kapcsolatba léphet) mindenképp produktív belátások ígéretét hordozza.

Michel Houellebecq (1956–), francia író a kortárs francia irodalom legismertebb, legtöbbet tárgyalt szerzői közé sorolható. 2007-ben az addigi *oeuvre*-nek szentelt tanulmánykötetet az alábbi mondattal indítanak szerkesztői: „Néhány éve Michel Houellebecq regényei uralják a francia irodalmi életet.”⁴ Noha az életmű megítélése korántsem egyöntetű, a szerzőről szóló diskurzus pedig szinte epitheton ornans-ként kezeli a *controversial* jelzőt, a legújabb, 2010-ben megjelent regénye, a *La carte et le territoire* Goncourt-díjjal való kitüntetése egyfajta kanonikus konszolidációként is interpretálható. Természetesen a díjak még nem igazolnak egy (élet)művet, és ha egy ilyen intézményes kitüntetést még nem tartunk elegendőnek a figyelem felkeltésére, azt mindenképp érdemes hozzátenni, hogy jelenleg Houellebecq a kortárs francia próza egyik legtöbb nyelvre lefordított szerzője, és magyar nyelven a leghozzáférhetőbb kortárs francia regényíró.⁵ Mindebből persze nem következik, hogy a műveinek nívója egyenes arányban áll terjesztésük mértékével, azonban a terjesztés mértéke biztosítja azt a kulturális jelenlétet, mely az interpretációval járó értékelést egyáltalán lehetővé teszi és kihívja. Houellebecq hangsúlyos médiabeli jelenléte mellett (melyre jelen írás nem kíván reflektálni) a francia irodalomértelmezők is rendre vizsgálódásaik tárgyává avatják alkotásait. Az említett 2007-es tanulmánykötet előszavában a szerzők sorra veszik Houellebecq-nek szentelt könyv terjedelmű munkák számát, és csak az ezredforduló és saját könyvük közötti időszakra 11 kötetet számítanak.⁶ A diskurzushoz csatlakozást nehezíti, hogy a Houellebecq-szakirodalom hazánkban igen kis százalékban hozzáférhető, a magyar nyelvű tudományos élet

³ Ez még azokban a szélsőséges, intézményesen felügyelt hatalomgyakorlási akciókban is megfigyelhető, amelyekben erőszakosan emelnek be egy művet a kánonba: ez a gesztus értelmét veszítené, ha nem már valami eleve-feltételezett értelmet sejtene az adott műalkotás mögött.

⁴ Murielle Lucie CLÉMENT – Sabine VAN WESEMAEL (szerk.), *Michel Houellebecq – sous la loupe*, Faux titre, Amsterdam – New York, 2007. Saját fordítás.

⁵ Houellebecq eddigi öt regényéből négy magyarul is olvasható, a fordítások az eredeti megjelenésekhez mérten viszonylag hamar elkészültek. Ehhez lásd a bibliográfia ide vonatkozó adatait.

⁶ Uo., 6. A művek (csak felsorolásszerűen): Thomas Steinfeld: *Das Phänomen Houellebecq* (2001), Dominique Noguez: *Houellebecq, en fait* (2003), Olivier Bardolle: *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)* (2004), Éric Naulleau: *Au secours, Houellebecq revient!* (2005), Jean-François Patricola: *Michel Houellebecq ou la provocation permanente* (2005), Denis Demonpion: *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène* (2005), Fernando Arrabal: *Houellebecq* (2005).

pedig eddig nem méltatta figyelemre a szerző egyetlen alkotását sem, dacára a már említett fordítottságnak.⁷

Hagyománykeresés

A fogódzók hiánya arra buzdíthatja az értelmezőt, hogy elsőként egy bizonyos irodalmi hagyományon keresztül kísérelje megközelíteni a szóban forgó életművet. A Houellebecq-nek tulajdonított elődök száma szinte beláthatatlan. Csupán a Clément–Van Wesemael szerkesztette kötet tanulmányait figyelembe véve a szerző összefüggésbe hozott Balzac-kal, Zolával, Baudelaire-rel, Lautréamont-nal, Huysmans-nal, Lovecrafttal, Schopenhauerrel, Prousttal, Camus-vel, Sartre-ral,⁸ a kortársak közül Frédéric Beigbeder-vel és Bret Easton Ellisszel. Műveit párhuzamba állították Aldous Huxley disztópiáival,⁹ máshol irodalmi előzményeit Novalis romantikus regénytöredéke és a menipposzi satíra szolgáltatta.¹⁰

Jelen munka nemcsak területi és kompetenciai okokból kénytelen lemondani a hagyománytörténeti háló részletes áttekintéséről, hanem azért is, mert nem ezt a megközelítési irányt véli a mű megszólaltatása szempontjából a legkecsegtetőbbnek. Mégis, a Houellebecq-szakirodalom szerteágazó diskurzusának egyik leggyakrabban visszatérő pontját, művei ábrázolástechnikájának realista eredetét jelen vizsgálódás sem kívánja reflektálatlanul hagyni. Egy közelmúltban készült doktori disszertáció svéd szerzője külön fejezetet szentel a houellebecq-i realizmus vizsgálatának,¹¹ de művei ürügyül szolgálnak olyan stíluszörnyetegek megalkotásához is, mint a *depresszív realizmus*,¹² máshol pedig Houellebecq-et (és Beigbeder-t) a kortárs francia irodalombeli „realizmushoz való visszatérés” éllovasaként aposztrofálják.¹³ A gyakran önkényes hagyománytörténeti társítások és nem egyszer leegyszerűsítő olvasatok ellenére is világosan látható, hogy a realista, elsősorban balzac-i realista örökség kiemelt mozzanatként jelenik meg a Houellebecq-próza önértelmezésében is. A regényeken kívüli (és ezért kellő óvatossággal kezelendő) megnyilatkozásokban is találunk erre utaló nyomokat. Houellebecq a *The Paris Review*-nek

⁷ Kivételként megemlítendő (csak a legújabb regényre szorítkozva) néhány rövid recenzió, amelyek kis terjedelme és elsősorban tájékoztató jellege miatt nem tekinthetők komoly szakirodalmi alapnak, noha számos értékes belátással szolgálnak, melyeket hasznosítunk is: CSUHAI István, *Kizsigerelni Michelt*, Élet és Irodalom, 2011. május 6., 18., BARTÓK Imre, *Egy önarckép lehetősége*, Műút, 2011/7, 61-65., BERTA Ádám, *A gagyi átfarmálása*, Uo., 65-66.

⁸ A Sartre – Houellebecq kapcsolattal egy külön kötet is foglalkozik: Sabina HILLEN, *Écarts de la modernité. Le roman français de Sartre à Houellebecq*, Minard: lettres modernes, Caen, 2007.

⁹ Angela C. HOLZER, *Science, Sexuality, and the Novels of Huxley and Houellebecq*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture 5.2 (2003): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss2/5>.

¹⁰ Jacob CARLSON, *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*, 2011. A Göteborgi Egyetemen írt doktori disszertáció elérhető: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/24618>.

¹¹ CARLSON, 2011.

¹² Ben JEFFREY, *Anti-Matter – Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Zero Books, Alresford, 2011.

¹³ Wolfgang ASHOLT, *Deux retours au réalisme?* – http://www.tierslivre.net/univ/X2000_WAsholt_Real.pdf (utolsó letöltés: 2012.11.26.).

adott 2010-es interjúban Nietzsche, Schopenhauer, Baudelaire, Dosztojevszkij mellett Balzacot is inspirálói között említi és poétikai célkitűzését is Balzac-tól eredezteti, hogy feladatának csak a megfigyelést és leírást tartja; a regény célja pedig megmutatni a változó értékek generálta katasztrófákat.¹⁴ *The Joy of Supermarkets* című rögtönzött szótárában pedig enyhe provokációval a következőt állítja a Balzac-szócikkben: „Bocsánat, hogy ezt kell mondanom, de nem hiszem, hogy történt volna valódi forradalom a regény művészetében Balzac óta.”¹⁵ A nyilvánvalóan önkényes kijelentések ellenére is könnyen rokonítható a két író alkotásmódja, még ha a párhuzamot mindössze a balzac-i realizmus közhelyszerűen ismételt, alapvető jellemvonásainak szintjén alkotjuk is meg. A társadalmi kontextus szerepe az individuum megalkotásában, a társadalmi érvényesülés, a karriertörténet tematizálása, a társadalmi rétegek reprezentatív igényű színrevitele, és mindenekelőtt az objektív leírásba vetett feltétlen bizalom, mind (többek közt) Balzac-tól származtatott poétikai eljárások. Ezek a jegyek nem csak a jelen dolgozatban tárgyalt regényre, de a szerző korábbi műveire is érvényesnek látszanak. Ami Balzac-nál egyfajta tudományos igényű társadalomrajz, az Houellebecq-nél egy szociológiai perspektíva érvényesítése. Minthogy a realista művészet „a tudományos megismerés objektivitásába vetett hit alapján leginkább a pozitivizmus filozófiájával rokonítható,”¹⁶ nem meglepő, hogy a regény terében a filozofikus lamentációk közül a leggyakrabban Comte-passzusok járulnak kommentárul a cselekmény mellé. A regényekben tematizált különböző társadalmi jelenségek (turizmus jelentősége, a szexualitás institucionalizálása, a fogyasztói társadalom megszilárdulása) mind ezt a horizontot tolják előtérbe. Mikor Jed Martin apja, a *La carte et le territoire* egyik szereplője véleményt alkot a regényben megjelenített szerzőről, az alábbi kijelentést teszi: „Szerintem jó író. Nagyon kellemes olvasni és *találó képet fest a társadalomról.* /il a une vision assez juste de la société/.”¹⁷ (23/20)

Felmerül persze a kérdés, hogy mit kezdünk a balzac-i hagyomány efféle látszólag kritikátlan és anakronisztikus felelevenítésével, mindezt a realista ábrázolásmód illetően leegyszerűsített értelmezésének segítségével összevetve. A dolgozat, a bevezető mondatok

¹⁴ Michel HOUELLEBECQ, *The Art of Fiction* No. 206, Interviewed by Susannah HUNNEWELL, *The Paris Review* No 194, Fall 2010. <http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq> (utolsó letöltés: 2012.11.16.).

¹⁵ Michel HOUELLEBECQ, *The joy of supermarkets. An A–Z of culture*, *The Guardian*, Saturday 17 September 2005. <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/17/featuresreviews.guardianreview24> (utolsó letöltés: 2012.11.16.).

¹⁶ KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai*, ford. HÁZAS Nikolett = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 143.

¹⁷ Saját kiemelés. Az idézett szöveghelyeket minden esetben az eredeti Flammarion-kiadásból (Michel HOUELLEBECQ, *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris, 2010), valamint a magyar fordításból idézzük (Michel HOUELLEBECQ, *A térkép és a táj*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2010). Az első szám az eredeti, a második a fordítás oldalszámára utal.

sugallta célok ellenére, nem a Houellebecq-életmű balzac-i hagyományait kívánja feltárni, s nem is a balzac-i realizmus poétikai lehetőségeit vizsgálja az ezredfordulón. A szóban forgó mű olvasata olyan, a kultúratudományok számára szignifikáns jelenségeket tematizál (intézményesség, közvetítettség, szubjektum–objektum viszony problematizálása), melyek összekapcsolódnak a világ ábrázolhatóságának, leírhatóságának, ha tetszik az *emberi* megragadhatóságának kérdésével. „Annak tapasztalata ugyanis, hogy megértésünk – legyen az a szöveg képisége vagy a kép olvasása, illetőleg a fogyasztói társadalom mediatizáltnak nevezett aspektusaival való szembesülés – különböző médiumok manipulációjának van kiszolgáltatva, irodalomtörténeti jelentőségre tehet szert, amennyiben elfogadjuk, hogy a szövegek mediális technikái a művek esztétikai tapasztalatának előfeltételeként értendők.”¹⁸

Houellebecq regényében a világ csakis közvetítettségen keresztül megtapasztalhatóságának tematizálása úgy válik poétikai eljárássá, hogy a realista ábrázolás objektív kívüliségének igénye sajátos feszültségbe kerül azokkal a közvetítőrendszerekkel, melyek a megfigyelő pozícióját és perspektíváját egyáltalán megképzik, és annak irányt szabnak. Ebből a szempontból azért is válik jelen regény az életmű kulcsává, mert benne a szerző először teszi a művészetet központi témájává. A regény egy képzőművész, egy festő-fényképész életútját és alkotói pályáját kíséri végig kisebb-nagyobb ugrásokkal, akinek karriertörténete így nem választható el a művészetet övező társadalmi és ökonómiai intézményrendszerektől. Művészetének mediális aspektusait nem csak a különböző ágak (festészet, fotózás) egymás mellé állítása (és ezzel viszonyulásuk problematizálása) hangsúlyozza, hanem az is, hogy ezen alkotásmódok anyagi és technikai körülményei, előfeltételei gyakran zavarba ejtő részletességgel kerülnek bemutatásra. A különböző ágak mindegyike, Jay David Boltert idézve, „részt vesz egy olyan technikai, szociális és gazdasági diskurzusok alkotta hálózatban, amelyből a médium mind mint technológia felépül.”¹⁹ Az ily módon gyanúba kevert művészet realista, objektív távolságtartásának igénye nem várt, vagy eddig legalábbis nem tudatosított kihívásokkal néz szembe.

A dolgozat tehát az alábbi szempontrendszerek alapján strukturálódik: először is a regény által tematizált világ néhány neuralgikus részletét vizsgálja, szem előtt tartva azt az alapvető módszertani belátást, hogy a fikciót nem lehet megúszni.²⁰ Itt elsősorban azok az intézményesített társadalmi gyakorlatok és szerveződések kerülnek szóba, melyek megszabják

¹⁸ FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei*, Palimpszeszt – PRAE.HU, Budapest, 2012, 152-153.

¹⁹ Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCZI Katica, Apertúra, 2011/tavaszi. <http://apertura.hu/2011/tavaszi/bolter-grusin> (utolsó letöltés: 2012.12.22.).

²⁰ Jacques DERRIDA – Derek ATTRIDGE, „*This Strange Institution Called Literature.*” *An Interview with Jacques Derrida*, ford. Geoffrey BENNINGTON – Rachel BOWLBY = Jacques DERRIDA, *Acts of Literature*, szerk. Derek ATTRIDGE, Routledge, New York – London, 1992, 36.

a regény szereplőinek világhoz való viszonyát, és egyfajta totális közvetítettség érzetét keltik, ami a Houellebecq-regények sokat (amúgy jórészt terméketlenül) emlegetett, depresszív, apatikus világképének okául szolgálhat. Ez elvezet a természet és kultúra határelmosódásához, melynek következtében az ember természetes létmódjának (testiség, élet-halál) az intézményes, közvetítőrendszerektől való függetleníthetlensége, ezzel illuzórikus képe rajzolódik ki. Ezek után a főszereplő, Jed Martin alkotásfolyamatának bizonyos állomásait, mint a művészet a felvázolt világon belüli helyzetét és problematizálást vizsgáljuk. Végül a regény metaleptikus játékára hagyatkozva, a tematikus olvasaton túllépve megkíséreljük felvázolni, hogy milyen akadályok állnak az objektivitás igényével fellépő, külső pozíciót érvényesítő narráció előtt, ha tetszik a Houellebecq-kel kapcsolatban sokat hangoztatott realista írásmód kritikáját nyújtani a *La carte et le territoire* tükrében.

Jelenlét, közvetítés, intézményes kiszolgáltatottság

Jed Martin, a regény főszereplőjének lakásán meghibásodott fűtésrendszer már a regény nyitányakor egy intézményes szisztéma bonyodalmai közé veti hősünket: hogy épp aktuális, apjának karácsonyi ajándéknak szánt festménye megszáradhasson, sürgősen meg kell szereltetnie lakása fűtését.²¹ Ez egy hosszadalmas, már-már abszurdba hajló vergődéshez vezet: az elsőként felkeresett cég, a *Vízszerezés minden szinten* /Plomberie en général/ embere nem érkezik időben, sőt egyáltalán, annak ellenére, hogy honlapukon azt ígéri, „a cég a harmadik évezredbe vezeti át a vízvezeték-szerelést.” (12/10) A hosszú várakozás miatt másnap megkeresett következő cég, az *Egyszerűen megszereljük* /Simplement plombiers/ weblapján az olvasható, hogy „tisztelőben tartják a magas szintű vízvezeték-szerelés” kézműves hagyományait /des traditions artisanales/. (13/11) Dacára a sorozatos telefonhívásoknak, azon túl, hogy megtudjuk, mely cég milyen várakozás közbeni zenét játszik le a telefonban, Jednek a kapcsolatot ténylegesen nem sikerül felvennie velük. A művész kénytelen elhagyni lakását és ideiglenesen egy hotelba költözni. Végül egy véletlenül felfedezett, közeli utcában lakó horvát szerelő hirdetésére bukkan, aki ráér, és azon nyomban el is végzi a munkát. „A férfi szerelés közben szelepekről és szívócsövekről beszélt. Valahogy úgy nézett ki, mint aki úgy általában sokat tud az életről.” (15/13)

A látszólag jelentéktelen problémakört tematizáló szöveghely egyben a regényen végighúzódnó intézményesség-problematika kissé talán sarkított kulcsjeleneteként is olvasható.

²¹ Aymeric D’AFLON, *L’animal lecteur, et autres sujet sensibles*, Littérature, 2011/9, 62-74. című tanulmányában a regény struktúrája alapján teszi meg a fűtés meghibásodásának különböző nyitófejezetekben való visszatértét, jelen dolgozat azonban kevésbé a narratológia perspektívájából, elsősorban a tárgyakra kíván figyelni (mely szemszög nem áll távol a regény szellemétől).

Egy alapvetően semmisnek vélt, sőt, akár *természeti* fennhatósága alá rendelt (és ilyenformán nem befolyásolható) tényező, a környezet megfelelő hőmérséklete, azáltal, hogy problematizálódik (lehül), felfedi önnön technikai meghatározottságát (elromlott fűtésrendszer), melyhez azonban Jednek nincs hozzáférése, hiszen nem ért a megszereléséhez. Különböző, erre szakosodott cégekhez kell fordulnia (intézmények), melyekkel a kapcsolata korántsem közvetlen: az interneten, saját honlapjukon keresztül tájékozódhat szolgáltatásaikról, majd különböző telefonhívásokon keresztül léphet kapcsolatba velük (közvetítés), ez azonban, láttuk, nem problémamentes. Mikor Jed a szállodába tart, mivel a lehült lakásában nem maradhat éjszakára, a narráció az Auguste-Blanqui körút szervizútján épp tüzet rakó hajléktalanokra vált. Jed is hajléktalanná vált /sans domicile fixe/ abban az értelemben, hogy saját civilizatorikus közegét technikai tudás hiányában képtelen volt lakhatóan fenntartani, a különböző közvetítőrendszereken keresztül elérhető intézményes apparátus pedig cserbenhagyta. Az intézményrendszerek és kulturális gyakorlatok egységén értett kultúrán kívül rekedt hajléktalanok a környezet lehülésével járó egzisztenciális fenyegetettségre az ember legprimitívebb, de egyben a legközvetlenebb módszerével reagálnak: tüzet gyújtanak, abból, amit odakint találtak. Ennyiben önállóbbak, mint a helyzetét csak feszült tétlenséggel, majd kényszerű továbbállással fogadó művész. Jed Martin a kultúrával járó intézményes közvetítés fogja: a technikai apparátus meghibásodása egyszerre arra a kiszolgáltatottságra ébreszti, amelytől nem szabadulhat. Ez lesz az oka, amiért a szerelőt Jed magasztalja, aki „amint belépett a lakásba, azonnal a cirkóhoz ment, kinyitotta a vezérlőpanelt, és finom ujjáival végigkövette a csövek hálózati térképét.” (15/13) A szerelő, aki közvetlenül, a saját *kezevel* képes hozzáférni ehhez a rendszerhez, ennyiben felette áll a természeti és kulturális állapot határmezsgyéjén tengődő hajléktalanoknak, és Jednek is, aki a művész klasszikus alakjaként elveszve próbál boldogulni a különböző kulturális gyakorlatok sűrűjében. A vízvezeték-szerelő cég hirdetése, melyben a szakma kézműves hagyományait magasztalják, ezért lesz mindig is illúzió, hiszen a közvetlenség látszatát keltve kívánják elleplezni azt az intézményes szabály- és közvetítőrendszert, amelyet ügyfeleikre kényszerítenek.

A felvetett problematikus szempontok fényében különleges szerep jut a művész lakásának: az intézményes és technikai kiszolgáltatottság nem csak az egyén önértelmezésének szempontjából döntő kérdés (tartható-e a kulturált ember technikai függőségen kívüli pozíciója), hanem azért is, mert végső soron a lakás lehülése a száradó festmény elkészültét gátolja meg. Az ily módon materiálisan értett műalkotás részévé válik annak a szisztémának, amely átjárja és kondicionálja: materiális, tárgyi definiálása magában hordja a környező

intézményrendszereknek való kiszolgáltatottságot is. A lakás, benne a szimbolikusan megjelenített művészettel, egy köztes helyen áll, áthatva a technikai apparátus által reprezentált kultúrával (megszerelt kazán okozta fojtogató hőség miatt Jednek éjszaka ablakot kell nyitnia), és az utcákon hordákba verődött hajléktalanok reprezentálta elvadult, természetibe hajló körülményekkel (mikor karácsonykor a hajléktalanok behatoltak a belső udvarba, „disznórőfögésük” és „ürülékük szaga” miatt Jednek azonnal be kell csuknia az ablakot). Mielőtt azonban a művészet státusát járnánk körül, időzzünk el az intézményes közvetítés kultúra és természet határait lebontó erőinél.

Jed számtalanszor rádöbben intézményes kiszolgáltatottságára. Az alapvetően természeti szükségletek, a táplálékbeszerzés, a közlekedés, a szexuális élet, az anyagcsere, a születés-halálozás mind kulturálisan kódolt, intézményesített gyakorlatokként jelennek meg a regény lapjain. A helyi szupermarketekben töltött óráit Jed a boldogság pillanatainak, a helyszínt pedig mint a körzet energia- és boldogságforrását nevezi meg; Jed apja az orvosi technika vívmányainak köszönheti, hogy művégbelével az alapvető emberi szükségleteit el tudja végezni; a szexualitás institucionalizálása pedig, bár esik róla szó a regény harmadik részében a nyomozó és családja bemutatásakor, elsősorban Houellebecq korábbi regényeiben vált központi problémává.²²

A kultúra – természet diskurzusában már régről találhatunk tanúsítványokat arról, hogy a tisztán természeti nem megragadható, csak a kultúra horizontjából képződik meg idilli állapotként.²³ Houellebecq-nél azonban már az az alapvető tétel, hogy az ember már nem csak a természettel, hanem önmagával sem találkozik, alaptapasztalatként, egy totális közvetítettség-érzés eredményeként van jelen. Houellebecq szereplőinek a testükkel való viszonya sem nevezhető közvetlennek: a regény különböző protézissel élő alakjai közül a legjellegzetesebb Jean-Pierre Martin, akinek művégbelével járó megalázó és fájdalmas kínlódásai közvetve az eutanázia melletti döntéséhez vezetnek. A művégből közel sem az emberi test kiterjesztésének McLuhani értelmében, sokkal inkább egy alapvető szükséglet elvégzésének biztosítékeként értendő. A mesterséges szerv nem valami többletként járul az emberhez, hanem egyáltalán lehetővé teszi, hogy ember maradjon; ennek jelentősége abban áll, hogy a hierarchikus viszony megfordulni látszik az emberi és médium szubjektuma között.

²² Vö. Michel HOUELLEBECQ, *Les particules élémentaires*, Flammarion, Paris, 1998, illetve Uő., *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001.

²³ Vö. Immanuel KANT, *Az emberi történelem feltehető kezdete*, ford. VIDRÁNYI Katalin = Uő., *Történeftfilozófiai írások*, Szent Gellért, Szeged, 1993, 94-95. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapjai I. A logika*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 74-75.

A regény lapjain azonban nem minden protézis jelenik meg negatív festésben: Jasselin felügyelő és felesége például hangsúlyozottan „szilikonmell-pártiként” tűnnek fel, szerintük „a szilikonmell a nő erotikus igyekezetének a jele (márpedig az erotikában ez a világon a legfontosabb), és gyakran tíz, vagy akár több évvel is meghosszabbítja egy házaspár szexuális életét.” (329/274) A narrátor ismét kitér az elől, hogy segítségünkre legyen az esetleges értékítéletben: elfogadottnak és hétköznapiaknak tűnik az emberi test ilyen kiterjesztése, manipulációja. Ez azonban nem újdonság. A regény más passzusaiiban hangsúlyosabban megjelenik nem csak a test mesterséges előállíthatósága, hanem az a jelenség is, hogy a nem-manipulált test is csak különböző kulturálisan kódolt sémák szerint gondolható és alakítható. A Párizs öt legszebb nőjének egyikeként aposztrofált Olga, Jed második nagy szerelme a nyers, tiszta és természeti állapotot reprezentáló Geneviève ellenpárjaként tűnik fel: az orosz nő mint a sajtó- és a médiabeli manipuláció mestere jelenik meg, aki nem a testével (mint a prostituáltként érvényesülni kényszerülő Geneviève), hanem az eszével vívja ki elismertségét a saját területén. Jed, az alacsony, törekény művészalkat csodálkozva állapítja meg, hogy a kettőjük közötti különbség ellenére létrejöhetett kapcsolatuk, hiszen a nők általában nem ezt a *típust* szeretik. „Néhány éve újra felerősödött a férfias vadállat képe, aki *király az ágyban*, és ez jóval többnek bizonyult közönséges divatirányzatnál, ez azt jelentette, hogy a világ visszatérőben van a természet alapértékeihez, [...] a harmadik évezred kezdetén az emberek néhány nem túl nagy amplitúdójú kilengés után minden területen visszatértek az egyszerű, kipróbált típus imádatához: a teltség jól bevált szépségéhez a nőknél, a férfiaknál a testi erőhöz.” (72-73/59)

Az idézett részlet elsősorban a test természeti egységének leszámolásáról, eredendően kulturális kondicionáltság alaptapasztalatáról számol be. Ez a nem kifejezetten új belátás azon a ponton válik érdekessé, ahol Jed Olga öntudatosságáról számol be, amikor a testi megjelenésre kerül sor. Bár „Olga nagyon is tudatában volt a szépségének, és hűvös fejével tudta állapítani, hogy nincs, aki versenyre kelhetne vele [...] olykor futólag megirigyelte Kate Moss pofacsontját vagy Naomi Campbell seggét, amikor az M6-on divatbemutatót közvetítettek.” (79/64-65) A test nem csak mesterségesen előállítható lesz, nem csak kulturális kódokon keresztül válik értelmezhetővé (és ezáltal elveszíthetővé): a kettő szorosan összekapcsolódik. A televízió és a hírességek világát közvetítő más médiumok a testrészek sémáit kínálják fel példaként, melyek alkatrész-jellege, választhatósága a saját test konstruálásának a tömegmédiától és a hozzá kapcsolódó regiszterektől való függetlenségét hangsúlyozza. A hírességek nevei mint márkajelzések társulnak az egyes testrészekhez, az őket felvonultató televíziós közvetítés pedig egy ökonómiai viszonyt képez köztük és az őket

tévéen keresztül nézőkkel. A modellek a kifutón már nem csak a ruhákat hordják és reklámozzák, hanem a testük is mint megvásárolható termék jelenik meg: a divatbemutató így hirtelen a TV Shop-hoz válik hasonlatossá. A test természeti megragadhatósága így nem csak illuzórikusnak tűnik fel, de alapvetően mediális konstruáltsága is kidomborodik.

A természet és kultúra viszonyrendszerét a térkép és territórium címben is szerepeltetett kapcsolata fejezi ki a legjellegzetesebben.²⁴ A fogalompár egy olyan feszültségteli viszonyt tematizál, amelyet nehezen lehet a jelölő-jelölt abszencián alapuló viszonyával megragadni. Baudrillard híres tanulmánya²⁵ árnyalta ugyan a térkép és territórium jelelméleti kapcsolatát, a szimulákrum elsőbbsége, a mögé értett „valós” elvesztése (és ilyen értelemben a térkép egyeduralma), egy olyan jelentős szétválasztást követel meg a kettő között, amely a regényben, ha nem is eltűnni, de elmosódni látszik. A regény olvasatának tükrében térkép és terület jelelméleti megközelítése mellett a térképhasználat és -készítés gyakorlata felőli közelítés látszik termékenynek. A két fogalom mögötti látens konfliktus (kultúra és természet oppozíciója) a regény bizonyos szöveghelyeivel szemléletesen árnyalható.

Mielőtt arra térnénk, hogy mi vezethette Jed Martint, amikor Michelin-térképek szkennelésére adta a fejét, érdemes a mű bizonyos tematikus passzusai mögött felfedni a relevanciát. Egyik példa erre Jed apjának a hatalmas parkkal körülvett nagypolgári villája, amelyet annak idején Párizs egy előkelő negyedének számító Cité de Cigales-ban vásárolt, majd idővel a lakosság kicserélődése következtében egy megváltozott társadalmi térben találta magát: „igazság szerint a gengszterbandák már teljesen átvették az uralmat a környék felett.” (17/15) Az elektromos drótháló és a videokamerás őrzőrendszer kiépítésének szükségessége következtében a külső, elvadult világtól Jean-Pierre Martin teljesen elválasztottan, kényszerű elszigeteltségben él. A környék közvetlen megtapasztalhatósága elveszett: „a környékbeli kiskereskedések már jó ideje eltűntek, lehetetlen volt gyalogosan közlekedni a szomszédos utcákban – a piros lámpáknál gyakran megtámadták az autókat is.” (18/15) A helyi lakók már csak különböző közvetítőrendszereken keresztül férnek hozzá a saját lakóövezetükhöz: csak járművekkel, lassítás nélkül, a kijelölt utakon haladhatnak – a város klasszikus megtapasztalási formája, a kószálás, a szemlélés itt többé már nem érvényesíthető. Az ételeiket futárszolgálatokon keresztül kell rendelniük, és a városrész

²⁴ Fontos megjegyezni, hogy a magyar fordításban szereplő *táj* kifejezés használata azért nem szerencsés (noha szépen rimel Radnóti soraira), mert míg a francia *territoire* elsősorban a földrajzi terület reflektálatlanságát, természeti jellegét emeli ki a térképpel szemben, a fordításban a *táj* az esztétikailag konstruáltság mozzanatát is játékba hozza, mely nem feltétlenül egyezik az eredeti mű intencióival. Vö. Joachim RITTER, *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* = Uő., *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. PAPP Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2007, 113-155.

²⁵ Jean BAUDRILLARD, *The Precession of Simulacra* = Uő., *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria GLASER, The University of Michigan Press, Michigan, 1994, 1-42.

kívülről történő megközelítése sem problémamentes. Nem véletlenül kezdődik a fűtésrendszer-mizériát követő bekezdés az alábbi mondattal: „Csak ekkor tudatosult benne a taxiprobléma.”/C'est alors qu'il prit conscience du probleme du taxi./ (18/14) Jed karácsonyi látogatása újfent különböző szolgáltató szervezetektől függ: a taxitársaságok nem vállalják, hogy utasukat a veszélyes városrészbe szállítsák. Így a földrajzi távolságok teljes mértékben a társadalmi rétegek csoportosulásától és az ehhez kapcsolódó, a város szerkezetét formáló intézményektől függnnek.

A másik példa a repüléssel kapcsolatos. Jed a regény során többször is repülőre száll, legtöbbször épp az írországi Shannonban lakó Houellebecq-et látogatja meg. A Roissy 2E-n várakozva Jed hosszú eszmefuttatását olvashatjuk a repülés klasszikus korszakát idéző repülőtér, és a *low cost* társaságok kortárs burjánzása, a repülés liberalizálódása közötti feszültségről. „Az acél tartógerendákból és padlószőnyegekből kiindulva valószínűleg a hatvanas évek elején, legkorábban az ötvenes évek végén épülhetett. Még az Orlynál is erősebben felidézte az emberben a technológiai lelkesedésnek azt az időszakát, amelynek a légi közlekedés volt az egyik leginnovatívabb és legdicsőségesebb megvalósulása.” (134/109) A repülés, mint a technológiai fellendülés szimbóluma azért is jelentős, mert egyből játékba hozza a technológiai fejlődés egy korábbi periódusának szimbólumát, amely szintén az utazás egy formája volt: a vasutat.²⁶ A közlekedési eszközök közötti alapvető sajátosság, hogy mindkét esetben a természeti terület kulturális, civilizatorikus és intézményes kisajátítása történik. A természet, a föld egyben mint a vasúti sínek szubsztrátuma jelenik meg, alapként, amely nem nélkülözhető, de nem is értelmezhető leválasztva a rátelepült kulturális apparátusról. A repülés kulturális gyakorlata azonban mindezt úgy viszi véghez, hogy közben kevésbé kell tekintettel lennie az átszelt távolság materiális alapjára. A vasúti sínekkel ellentétben a légi útvonalak nem létező, nem észlelhető vagy megragadható vonalak, hasonlóan a térképen található kulturálisan megalkotott társadalmi területek határvonalaihoz. Ez az alap nélküliség az utazás egy újfajta tapasztalatát eredményezi, mely szorosan kötődik a térfelfogás megújulásához. Noha a társadalomtörténetből ismertek a vasút mint diszpozitívum kiépítésének kulturális következményei, a földrajzi távolságokat mégsem tudta olyan értelemben önkényesen felülmúlni, hogy semmissé váljon azok természeti alapja. A repülés intézménye ezzel szemben képes felülmúlni a földrajz alapvető, távolsággal kapcsolatos tételeit. Mikor Jed a shannoni repülőtérről hazafelé tart, csodálkozva veszi észre, hogy Párizst és Londont leszámítva „Nyugat-Európa egyetlen fővárosába sem indultak gépek. Ezzel szemben

²⁶ Vö. Marshal McLuhan, *Understanding Media*, Routledge, New York – London, 2001 (első megjelenés: 1964), 97-115, 195-204.

legalább hat járat indult spanyolországi vagy kanári-szigeteki célállomásokra: Alicante, Gerona, Fuerteventura, Malaga, Reus és Tenerife felé. Mindegyik járatot a Ryanair működtette. [...] Így rajzolta át a liberalizmus a világ térképét a vendégkör elvárásainak függvényében, akár a kalandvágy, akár a megélhetés kényszere vitte rá őket az utazásra. A világ térképének lapos, izometrikus felszínén szabálytalan tereprajz alakult ki /isométrie de la carte du monde se substituait une topographie anormale/, amelynek alapján Shannon közelebb van Katowicéhez, mint Brüsszelhez, Fuerteventurához, mint Madridhoz. Franciaországban két repülőtérre szálltak le a Ryanair járatai: Beauvais-ban és Carcassonne-ban. Vajon turisztikai szempontból izgalmas ez a két célpont? Vagy az a pusztán tény tette őket turisztikai célponttá, hogy a Ryanair őket választotta? Jed elmerengett a világ tereprajzának hatalmáról” /sic! – Méditant sur le pouvoir et la topologie du monde/. (152/125)

A természeti terület háttérbe szorulása, a földrajzi távolságok szabad variálása mind a Baudrillard-féle szimulákrum elsőbbségét sugallja. Azonban a tiszta természeti illúziójával leszámolva nem mondhatjuk, hogy a közismert Borges-novella²⁷ kifordításához hasonlóan a terület feloldódását tapasztaljuk a térkép mögött. Sokkal inkább a terület térkép nélküli értelmezhetetlenségének leszünk tanúi. A légi útvonalak térképét szemlélve nem a valós terület elvesztéséről beszélünk, hiszen a valós mindig a légi térkép alapján képződik meg a repülés esetén. Hogy egyes úti célok közelebb kerültek, ez tapasztalható, valós módosulásként értelmezhető, hiszen a repülés intézményére szorulva az utazó ki van szolgáltatva szabályaiknak. Hasonló tapasztalat ez mindazon intézményes jelenséghez, amely a tér, a test, a természet és az ember (vagy az ember és önmaga) közötti távolságot növeli, és a közvetítést problematizálja. Ezért látszik szerencsétlenül elhibázottnak az a gesztus, ahogy az egyes repülőtérrel rendelkező települések mint turisztikai célpontok kívánnak érvényesülni: mikor Jed a pályaudvar helyett a városközpontba viteti magát a reptéri busszal, a sofőr megdöbben reakcióján. Megtudjuk, a város turizmusa nem lendült fel a repülőtér közelségétől: a város, dacára a sétálóutcáknak és a helytörténeti tábláknak, üres hoteljaival egy szellemvárosra emlékeztet, mely igazolja csupán átutazó-pont státusát.

Houellebecq számára a térkép nem mint a territóriumot jelölő (és így attól elválasztott) jelforma jelenik meg, hanem mint az alapvetően illuzórikus természetit kulturálisan hozzáférhetővé tevő struktúra. Houellebecq területei mindig az őket kondicionáló társadalmi és kulturális struktúrák tükrében ábrázoltatnak: a francia vidék, mely fontos szerepet játszik a

²⁷ Az egy bekezdésnyi írás (*Del rigor en la ciencia*) magyarul elérhető: *A tudomány pontosságáról*, ford. SCHOLZ László = Jorge Luis BORGES, *A homály dicsérete*, szerk. SCHOLZ László, Európa, Budapest, 2009, 81.

regényben, elsősorban mint a külföldi tőke mozgatta üzleti érdekeltség tárul fel: ha a londoni tőzsdén esnek az árfolyamok, a vidék népessége az orosz – kínai lakosság javára dől.

Művészet az intézményesség hálójában

- Nem untatom? – hallgatott el Olga hirtelen. – Nagyon sajnálom, csak üzletről beszélek itt, pedig maga művész...²⁸

Az a közismert realista szemlélet, amely az egyén ábrázolását az azt formáló társadalmi, kulturális és ökonómiai diskurzus feltárásához köti, mint láttuk, nem idegen Houellebecq prózájától. Azt viszont hozzátehetnénk, a kiemelt példákhoz hasonlóakat hozhattunk volna a szerző korábbi regényeiből is. Ami a talán kissé hosszadalmas tematikus példagyűjtést érdekessé teheti, hogy a *La carte et le territoire* az első műve, mely egy művész életműve fejlődésének fényében épít fel egy realista elbeszélést. Azzal a hipotézissel kezelhetjük tehát a regényt, hogy egy alternatív választ kaphatunk a művészet szerepére vonatkozóan az ábrázolt intézményes és kulturálisan közvetített világban, mely válasz egyben a regény önnön poétikai szerepére vonatkoztatva egy új kérdéssé is alakítható.

A képszerű, a képi látvány mindig is a realista ábrázolásmód alapvető jellemzője volt,²⁹ így stílszerűnek mondható, hogy a regény főhőse egy fényképész – festő. Jed Martin különböző, jól elválasztható alkotói korszakai a regény cselekményének gerincét adják: a *La carte et le territoire* így egy művész karrierregényeként is olvasható. Ezt a szintén csak Balzac-hoz is köthető hagyományt a mű közvetlenül is játékba hozza, amikor első sikeres kiállítását követően Jed felidézi, hogy: „kamaszkorában a jezsuita kollégiumban olvasta a tizenkilencedik századi realista regényeket, amelyek törtető ifjú hősei a nőknek köszönhetik a boldogulásukat, most mégis furcsa volt, hogy ő is ilyen helyzetbe került.” (77/63) Most mégsem a karrier- vagy fejlődésregény szempontját kívánjuk érvényesíteni, sokkal inkább az ábrázolás módozataihoz kapcsolható pontokat kiemelni, valamint a művészet viszonyát az azt befolyásoló intézményekkel megragadni.

Jed Martint egyértelműen nevezhetjük egy archiváló alkatnak. Első jelentősebb műve, a *Háromszáz tárgy a vaskereskedésből* sorozat /Trois cents photos de quincaillerie/ különböző, tematikusan lazán kapcsolódó tárgyak fotóiból áll. Vállalkozása során, melyet „a világ kézműves termékeinek szisztematikus számbavételeként” aposztrofált /la photographie systématique des objets manufacturés du monde/, egy, az ipari korszak emberi kéz alkotta tárgyakat felölelő katalógus elkészítésének enciklopédikus vágya hajtotta /son ambition

²⁸ I.m., 69/56.

²⁹ Peter BROOKS, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven – London, 2005, 16.

encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine a l'âge industriel/. (40-44/31-32) A tárgyak ábrázolása központi szerepet kap az emberi megragadhatóságának keresésében. A fűtőtest, melyről már korábban esett szó, egy későbbi, Houellebecq-kel folytatott párbeszéd során újra előkerül. A két művész arról folytat eszmecserét, hogy mi a legmegfelelőbb módja egy olyan egyszerű tárgy, mint a fűtőtest művészi tárggyá /ez esetben: *sujet*/ avatásának. Jellemző, hogy mindketten narratívákban gondolkodnak: a Robbe-Grillet képviselte formalista szemléletet elutasítva Houellebecq ironikusan a ponyvaregény műfaját ajánlja,³⁰ melyben „egy komoly üzletről lenne szó, ahol több ezer fűtőtest a tét,” mindez egy állami szintű konspirációba ágyazva. „Egy ilyen regényben muszáj lenne több oldalon át, hosszan leírni a különféle fűtőtest-fajtákat.[...] Egy modern regényben a legteljesebb nyugalommal fel lehetne vázolni a vasércfeldolgozás fejlődését, a vas és a kohókokszt redukciós összeolvadását, az anyag megmunkálását, végül áruba bocsátását – ez lehetne akár a regény epilógusa is, mint a fűtőtest genealógiája.” (142-143/116-117)

Mikor azonban Jed felteszi a kérdést, hogy ehhez emberi alakokat is szerepeltetnie kellene, Houellebecq az alábbi választ adja: „még akkor is, ha az eredeti témám az ipari folyamat, emberi szereplők nélkül nem mennék semmire.” (Uo.) Ez annyiban rokon a Jed képviselte állásponttal, hogy Jed, fotósorozata alkotásakor törekvését úgy foglalta össze, hogy „az emberiség történetét akár a fémek megmunkálásának történetével is el lehetne mesélni – a polimerek és a műanyagok nemrégiben beköszöntött idejéből még nem telt el annyi, hogy valódi *lelki átalakulást* /transformation mentale/ eredményezzen.” (51/40) Az ipari tárgyak ezek alapján csakis egy kultúrán belül válnak értelmezhetővé, melyben mellérendelt viszonyban állnak az emberrel: a fémek megmunkálásának története /l'histoire de la maîtrise des métaux/ ugyan nem mesélhető el az ember nélkül (mint egy kalandos ponyvaregény se), de még így is a fémek a főszereplők. A tárgyak ábrázolása, archiválása mögül két művészeti indíték sejlik fel: egyrészt, a fűtőtest megszerelésének példájára utalva, a tárgyak olyan technikai képződményként tűnnek fel, melyeknek titkához egyrészt nincs hozzáférésünk, másrészt az alapvető kapcsolatot jelentik a kulturális világgal. A tárgyak a nehezen átlátható civilizatorikus struktúrák egyetlen megragadható, dologi nyomai, melyekhez az ember hozzáférhet. A másik olvasat, mellyel a regény művészeinek tárgyak felé fordulása magyarázható, abból a belátásból következik, hogy a tárgyak embernek való mellérendelésével az emberi csakis az őt körülvevő tárgyakon keresztül definiálható. Az

³⁰ Az eredetiben *thriller*, a fordításban *krimi* szerepel, de a szerző által felvázolt sémát talán ez a műfaji megnevezés fejezi ki a legjobban.

ember *lelki átalakulása* a különböző fémek fejlődéséből, a belőlük készített újabb és újabb tárgyak formálásából ered; azt is mondatnánk, a fémek története az ember megmunkálásának a története is egyben.

Ezzel bizonyos szempontból ellentétes Jed azon törekvése, hogy a Michelin cég turisztikai és helyismereti autóstérképeit kezdi szkennelni, majd a kinagyított, kinyomtatott képeket kiállítani. A térképek ábrázolta felvételek nem a világhoz közelítés érzetét, hanem épp ellenkezőleg, a közvetlen megtapasztalhatóságtól való távolodást, a szimulákrum előtérbe helyeződését sugallják. Ezt az alapvetően leegyszerűsítő megközelítést azonban árnyalja Jed kiállítása, ahol a bejáratban felfüggesztett két képet érdemes megvizsgálnunk. Jed egymás mellé állított egy műholdas felvételt, amely a Guebwilleri Labda környékét ábrázolta, valamint a „Michelin Megyék”-sorozat egyik darabjának nagyítását, amely „ugyanazt” a vidéket ábrázolta. „Kiáltó volt az ellentét: míg a műholdas felvételen csak egy meglehetősen egységes paca látszott, elmosódó kék foltokkal, a térképen megyei jogú utak, mezei utak, erdők, tavak és hágók elragadó hálózata rajzolódott ki.” (82/66-67) A kiállítás címe így mintha alátámasztaná a szimulákrum elsőbbségét szorgalmazó érveket: A TÉRKÉP ÉRDEKESEBB, MINT A TÁJ.

Azonban hiba lenne azt feltételezni, hogy a műholdfelvétel a területet adná vissza a maga torzítatlan természetességében: a terület elmosódó műholdfelvétele ugyanúgy egy technikailag előállított, közvetített alkotás, mint az e vonásokat sokkal markánsabban magán viselő térkép. A térkép és műholdfelvétel viszonyában nem egy természeti–kulturális oppozíció tematizálódik, hiszen kulturális és technikai meghatározottsága mindkettőnek nyilvánvalóvá vált. A térkép fölénye abból adódhat, hogy nem kívánja illuzórikusan csak a természeti (reflektálatlan) területet visszaadni, nem egy megragadhatatlan természeti egységet kíván megjeleníteni, hanem láthatóvá tesz bizonyos társadalmi, politikai, ökonomiai és hatetszik hatalmi struktúrákat, amelyek nem választhatók le az adott földrajzi egységről. A műhold felvételének naivitása abban nyilvánul meg, hogy amit ábrázol, megfejtethetlen és értelmezhetetlen, összemosódó paca lesz csupán a nézők számára.

A Michelin-térkép, az autógumi-cég által benzinkutaknál árult használati tárgy, mint a realista és objektív ábrázolásmód metaforája jelenik meg. A térkép nem csak a társadalmat befolyásoló egyik háttérstruktúra, hanem a társadalomba vetett egyes ember fölötti megkérdőjelezhetetlen erő, így a turisztikai térkép, mely segít boldogulni az utazónak, hasonló szerepet tölt be, mint a társadalmi struktúrákat feltáró realista regény. Jed első térkép-tapasztalatakor is erre a belátásra reflektál: „a rajz összetett volt és szép, tökéletesen világos, egy szigorúan meghatározott színek szerint épült fel. De érezni lehetett, hogy a fontosságuk

alapján ábrázolt tanyákban, falvakban hogy lüktet, hogy hívogat több tucat emberi élet, több száz emberi lélek – kit kárhozatra szántak, kit örök világosságra.” (54/43) Jed Martin, aki később úgy határozta meg önnön célkitűzését, hogy a társadalmat működtető gépezetet írja le, a térképben találhatta meg saját tevékenységének metaforáját. Ahogy később a művészet esetén is látni fogjuk, a térképek és a hozzájuk kapcsolódó Michelin-útmutatók olyan tárgyakként jelennek meg, melyek előállítási folyamata és közvetített tartalma sajátos feszültségben állnak. A vakációjuk előtt Olga és Jed a szintén Michelin gyártotta *French Touch* katalógust lapozgatják, melyről Jed az alábbi kijelentést teszi: „a kiadvány alapján Franciaország elbűvölő országnak látszott.” (95/77) A kiadvány mint az országról konstruált kép azért válik problémássá, mert tudjuk, Olga áll szerkesztése mögött, akiről pedig korábban ezt olvassuk: „Olga azok a megindító oroszok közé tartozott, akik Franciaország közhelyes képét dédelgetve nőttek fel – gáláns férfiak, csodálatos ételek, nagy irodalom, és így tovább –, és nagyon megviselte őket, hogy a valódi ország milyen tökéletlenül igazodik elvárásaikhoz.” (71/58) A térkép előállítása és terjesztése természetesen nem vonható ki egy ökonomiai diskurzus alól. A Michelin-térkép mint médium olyan látens gazdasági és szociológiai erők hálójában áll, mint a turizmus, a nevéhez kapcsolódó étteremláncolat vagy maga az autógumi-cég. Nem véletlen, hogy Jed kiállítását is a Michelin szponzorálta, valamint az is jelzésértékű, hogy kiállítás után a Michelin eladási mutatói megemelkedtek. Ha azonban Jed realista művészetének példáját a térképben találta meg, felmerül a gyanú, hogy külső, objektív megfigyelői igénye szintén bizonyos gazdasági és mediális diskurzusok talapzatán áll.

Az egyes emberek kifejezhetőségét Jed a munkájuk ábrázolásához köti. A térkép-korszak után Jed festeni kezd, méghozzá az alábbi két sorozat létrehozásának céljával: az *Egyszerű mesterségek sorozat* /série des métiers simples/ és a *Vállalatszerkezetek sorozat* /série des compositions d'entreprise/ képein a társadalom különböző alakjai mint szakmák képviselői tűnnek fel. Az ember társadalmi determináltságának egy újabb példája ez, melyet a mű nem győz ismételni. A művön végigvonul az a gyakran explicitté is vált kérdés, hogy mi választja el munkát és művészetet. Elsőként arra gondolhatunk, hogy mindez annak függvénye, hogyan tud a művészet elkülönülni a társadalmat mozgó intézményes folyamatoktól. A művészet, mint olyan fikció, mely az objektív, külső megfigyelő realista ábrázolásiigényével lép fel, azt az inherens előfeltevést is magában foglalja, hogy ez a fikció nincs áthatva, de még érintve sem a megfigyelt társadalmi szerkezet hatalmi- és szabályrendszerétől. Ez a biztonságos pozíció az ember és a tárgyi világ viszonyában már a regény szerint is elveszett. A művészet és az intézmények rendszere közötti határelmosódást a továbbiakban a *materialitás* és *ökonomia* és alapfogalmai segítségével vizsgáljuk.

A Jed által létrehozott művek anyagi meghatározottsága nem csak egyértelmű, de az adott szöveghelyeken már-már zavaróan nyomatékositva kerül előtérbe. Jed első fényképezőgépének márkáját (Linhof Master Technika Classic) ugyanúgy ismerjük, mint a Western Digital márkájú 640 GB-os merevlemezén tárolt közel tizenegyezer fotójának formátumát (TIFF) és tömörítési módját (JPEG) – mindez, mint megtudjuk, alig 200 grammot nyomott. Térkép-ábrázoló korszaka gyakorlatilag egy Betterlight 6000-HS adatkijelzős szkenneren alapult, amely lehetővé tette 48 bites RGB fájlok készítését 6000x8000 pixelben. Megtudjuk, hogy mindezt Hahnemühle Cancas Fine Art papírra nyomtatta, mint ahogy azt is, hogy festő korszakában képeit mind Schminke Mussini márkájú olajfestékkel festette. Művei anyagiságának és technikai feltételezettségének kiemelése nem csak azt hordja magában, hogy az egyes alkotások romlandók (megtudjuk, gyerekkori rajzai a papír és zsírkréta rossz minősége miatt nem maradtak fenn), de ez a tárgyi, materiális megragadhatóság teszi lehetővé (és egyben kárhóztatja arra) őket, hogy bekapcsolódjanak egy ökonomiai diskurzusba. Mikor a festészet reneszánszát ecseteli Houellebecq-nek, Jed a tárgyiságot³¹ mint ökonomiai tényezőt emeli ki: „visszatérés a festészethez, vagy a szobrászathoz, egyszóval: visszatérés a tárgyhoz /retour a l'objet/. De szerintem ennek főleg kereskedelmi oka van. Egy tárgyat könnyebb raktározni és eladni, mint egy installációt vagy egy performance-ot.” (149/123)

Egy efféle ökonomiai vonzáskörből Jed sem tudja távol tartani magát, hiszen karrierje is hasonlóan indult: művészi pályájának támogatását apja mint befektetést /placement/ aposztrofálta. (45/36) Jed abba a köztes helyzetbe kerül, hogy fényképezőgépe egyszerre lesz a munkavégzési eszköze, amennyiben reklámcégeknek fotóz ételeket és árucikkeket, és egyszerre művészi eszköz, mellyel – ugyancsak tárgyakról – művészi célból készít képeket. A munka és művészet distinkciója sem a leképező eszköz, sem a leképezett tárgy alapján nem állítható fel. A regényben megidézett Beigbender mindezt groteszk módon ki is fordítja a haditudósítók és *paparazzók* összevetésében: „a szakmában általában kevésbé számított előkelőnek Pamela Anderson mellét fényképezni, mint egy libanoni öngyilkos merénylő szétszóródott testrészeit, bár a munka közben használt objektívek ugyanazok, és a technikai eszközök is majdnem hasonlóak – nagy önuralom kell, hogy a kéz ne reszkessen az exponálás pillanatában.” (76/62)

Hogy a művészet születésének mozzanatát nem tudjuk rögzíteni, jól szemlélteti, hogy a művek mindenképp egy bizonyos intézményes utómunka következtében válnak azzá, amik: „a reklámcégeknek készített fotókat az ügynökség beszkennele és kedvére módosíthatta. Jed

³¹ A fogalmat itt nem Günter Figal művének magyar fordítása nyomán elhíresült értelmében használom.

éppen ezért megállt a *puszta fényképezésnél* /la photographie pure/.³² [...] Jed jobbnak látta, ha nem vág bele a képek retusálásába, mivel az nyilván kereskedelmi és reklámkritériumoknak van alárendelve, megelégedett azzal, hogy technikailag tökéletes, de semleges negatívokat ad át az ügynökségnek.” (44-45/36-37) Az, ami végül ténylegesen reklámfotókat képez a negatívokból, ami a hirdetés és terjesztés gyakorlatába vonja a semleges képeket, a reklámügynökség intézménye.

Azonban ez a procedúra nem idegen attól, ahogy a képek adott esetben nem termékeként, hanem művekként artikulálódnak. Hogy valami mű lehessen, nyilvánosságra (kiállítás) és interpretációra van szükség. Mikor Jed hosszú évek magányos munkája után, a galériása sürgetésére, a kiállítás mellett dönt, az alábbi tapasztalat ösztönzi. „Lehet éveken át magányban dolgozni, sőt ami azt illeti, csak magányban lehet dolgozni, de mindig eljön a pillanat, amikor az ember szükségét érzi, hogy megmutassa művét a világnak, nem kifejezetten azért, hogy megismerje a külvilág ítéletét, hanem hogy ő maga meggyőződjék róla, hogy műve tényleg létezik, sőt hogy ő is létezik; egy társadalomban élő faj esetében az individualitás alig több mulékony fikciónál.” (127/103) Az ember társadalomba vetettségéről már esett szó, itt azonban a művészeti alkotások létmódját érinti a kérdés. Máshol Jed azt állítja, hogy „ami azt illeti, tulajdonképpen igazi művész sem volt, még soha nem állított ki, egyetlen cikk sem szólt művészetéről, senki sem írt arról, milyen fontos szerepet játszik Jed a világban, és akkoriban körülbelül nem ismerte senki.” (73/59) Művésznek lenni, művészeti alkotásokat létrehozni így nem csak a társadalom számára, de önmaga számára is egy intézményes folyamat eredménye. Ezért nem nevezte Geneviève rajzait, melyeket bár értékesnek talált, művészetnek, ugyanis a lány csupán szórakozásként, időtöltésként tekintett munkáira. Jed számára Olga kapcsolatai, Franz galériája és Marilyn sajtómunkája alapvető fontossággal bír munkája művészetként való definiálásában. A munkatársak mint társszerzők tűnnek fel a fotós mellett: olyan állványt biztosítanak, melyre (ki)állítva művészetként válik értelmezhetővé munkája, így azonban egyfajta identitás- vagy státuszvesztés nélkül nem leemelhető arról. Ezért ironikus Jed kifakadása akkor, amikor a feje fölött, megkérdése nélkül Marilyn és Franz azon vitatkoznak, hogy mikor tartsák a kiállítást. A *Je suis l'artiste!* mondatot azonban sokatmondóan Jed mégsem tudja teljes meggyőződéssel kimondani: elharapja a felénél.(183/153)

A kiállítás megítélése innentől a sajtó feladata, az értelmezéseket ők szolgáltatják: a regény során Jed műveinek számtalan fiktív olvasatát kapjuk, és ezek az értelmezések jelölik ki a saját helyét is a regény világában. Az interpretációval járó kanonizáció, melyről a dolgozat

³² Saját kiemelés.

bevezetőjében esett már szó, itt is érvénybe lép. A sajtóban megjelent cikkek, melyek értelmezéseket kínálnak, nem csak kijelölik Jed helyét a művészeti porondon, hanem egyben az ökonómia diskurzusát is életbe léptetik, amennyiben alkotásait a művészeti piacon is elhelyezik. A viszony később megfordul: festményeinek kiállításakor milliárdos gyűjtők jelennek meg a galériában, Jed mégis a *Le Monde* híres kritikusát hiányolja. A sajtója erre ezt válaszolja: „Ebben a szakaszban a sajtó nyugodtan bekaphatja. Nem ott dőlnek el a dolgok.” (202/168) Az értelmezéseket felülírja a milliárdosok jelenléte garantálta piaci fölény. Míg az első szakaszban az interpretáció szabta meg a (piaci) kanonizációt, addig később a piaci ár kényszerítette ki a művészet pozitív interpretációját. Még akkor is, ha mindezek időben nem szétválasztható aspektusai az értelmezésnek, hiszen akik elsőként ezeket a képeket megtekintik, a milliárdosok, egyben a piac reprezentálói. A vásárlás gyakorlata felülírja az értelmezés elméleti ítéletét, ezt belátva jelenti ki Franz, Jed galériása: „ugyanis már ott tartunk, hogy a piaci értelemben vett *siker lép az elméletek helyére* /remplace toutes les théories/, és senki sem képes messzebbre látni, abszolút senki.”³³ (208-209/173)

Mit tesz mindeközben a szöveg? – metaleptikus játékok

- Most valahogy az az érzésem, hogy éppen a saját szerepét játssza.
- Igen, tényleg – ismerte el Houellebecq meglepő közvetlenséggel.³⁴

Hosszadalmasnak és elhibázottnak tűnhet a regény tematikus mozzanatainak efféle részletes ismertetése a szöveg hatásmechanizmusainak érzékeltetése nélkül. Hiszen mindaz, amit a művészetről „kiolvastunk” a regényből, csupán a jelentésre és nem a jelentés előállítására szorítkozik. Azonban ahhoz, hogy teljes képet kapjunk a műről, a látszólag evidens realista célkitűzést aláaknázó metaleptikus szerkesztésmódot is figyelembe kell vennünk. Hiszen mindazt, amit a művészetről mint a társadalmi diskurzuson kívül eső, védett és elválasztott pozíciójú fikcióról cáfol, csupán a diegézis szintjén teszi. Felmerül a kérdés, hogy mennyiben vonatkoztathatók azok a vonások, amelyeket Jed művészetével kapcsolatban olvastat a regény, magára a *La carte et le territoire*-ra.

A külső nézőpont problematizálása jelentőségének illusztrálásában két példa nyújt segítséget. A francia irodalom egy jóval korábbi klasszikusának, Alain-René Lesage *Le diable boiteux* című művének³⁵ híres jelenetében, melyben a jóindulatú ördög, Asmodée a regény

³³ Saját kiemelés.

³⁴ I.m., 146/119.

³⁵ Magyarul *A sánta ördög*, ford. BADICS László = *Klasszikus francia kisregények*, Helikon, Budapest, 1988, 161–440.

főhősét, Don Cléofas-t Madrid városa fölé röpíti, majd eltünteti az alant látható házak tetejét, Peter Brooks a 19. századi realista próza alapvető előzménymozzanatát ismeri fel.³⁶ A magánélet feltárulása, a látványközpontúság, mint a realizmus jellemzői már szóba kerültek, a jelenetben azonban egy másik kulcsmozzanat is kirajzolódik: a feltáruló társadalmi képet a szereplők mint modellt, mint makettet szemlélik, így külső, biztonságos pozíciójuk nem kérdőjeleződik meg, a megfigyelés aktusa nem válik a megfigyelés tárgyává.

E külső magaslatról letekintő realista ábrázolási attitűd mellé (komolyabb elméleti konzekvenciák levonása nélkül) egy hasonló struktúrájú, sokkal komolyabb következményekkel járó elmélet is állítható. Hans Ulrich Gumbrecht rövid metafizika-történetében a modern ember a világgal mint külső, testetlen szemlélő, az anyagságoktól független értelmező áll szemben, akinek célja a tárgyi, anyagi értelemben vett dolgok mögötti *jelentés* kutatása, aki mindeközben elfelejti saját testének *jelenlétét*.³⁷ A fizikai, térbeli jelenlét következtében a világ- és művészettapasztalat során az egyes nem értelmezendő jelenléthatásokkal is számolni kell, melyekkel az elsősorban testi mivoltában elgondolt befogadó találkozhat. A befogadó testi létezése mellett (és ennek következtében) a műalkotás materiális létmódja is kidomborodik. A tárgyszerűség azonban (a regény tematikus szintjén láttuk), egyben bizonyos más, nem esztétikai diskurzusokba is bevonja a műalkotást: az anyagi romlás, a technikai feltételezettség, a nyilvánosságra szorultság, a pénzügyi tényező mind érzékeltetik jelenlétüket.

Mi köze mindennek az elbeszélésmódhoz? A *La carte et le territoire* egy olyan metaleptikus gesztusra épül, mely mintha meg kívánná kerülni a realizmus megfigyelő-ábrándját: a regény egyik kulcsszereplője „maga” Michel Houellebecq, író. Ez nemcsak bizonyos műfaji olvasásmódokat (önéletrajziség, vallomásosság) lehetővé tevő mozzanatként értelmezhető, hanem ezen (a fikció szempontjából) kétes műfajok olvashatóságát biztosító defikcionalizációként is. A megidézett műfajokat Derrida köztudottan bonyolult olvashatóságuk, megbízhatatlan játékosságuk miatt részesítette előnyben,³⁸ mely azonban a metalepszis alakzatának eredendően sajátja: az irodalmi szövegek önreflexivitásának kérdése felveti az irodalmi diskurzusnak a nem irodalmitól való szétválasztásának problémáját is.³⁹⁻⁴⁰ Houellebecq színrelépése a regény világában mintha azt implicálná, hogy aláveti magát

³⁶ BROOKS, 2005, 3.

³⁷ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010, 25-46.

³⁸ DERRIDA, 1992, 24-37.

³⁹ JABLONCZAY Tímea, *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban = Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. JABLONCZAY Tímea – BENE Adrián, Kijárat, Budapest, 2007, 8-9.

⁴⁰ Lásd továbbá: Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, Kalligram, Pozsony, 2006.

azoknak a materiális, testi és intézményes jelenségeknek, melyek uralják a regényben szereplő személyek és tárgyak világát. Az ökonómiát itt is idézhetjük: Houellebecq első alkalommal olyan intézményes erőként kerül megidézésre, mely Jed művészetének kanonizációját segíti elő. Az *Egyszerű mesterségek és Vállalatszerkezetek* festménykiállítás megnyitószövegét, mely egyben Jed addigi életművének értelmezését is jelenti, Houellebecq-kel kívánja megíratni. Mikor Jed elkészül a sorozatával, galériása így vall a felmerült problémáról: „képtelen lennék pontosan meghatározni az *értelmét*, és valószínűleg te is. De tudom, hogy nem öncélú dolog. Ám ez csak egy megérzés, *ebből még nem születnek újságcikkek*, valamiféle *elméleti összegzésre* van szükség /il faut produire un discours théorique quelconque/. És én ezt nem vagyok képes megoldani, ahogy te sem.”⁴¹ (158-159/131) Az író autoritása nem csak népszerűsítés vagy figyelemfelkeltés szempontjából jelentős: Houellebecq mint értelmező, belebonyolódik egy diskurzusba, mely nem mentes a pénzügyi tényezőktől. Mikor Jed Beigbeder tanácsát kéri az ügyben, miként szerezhetné meg az író a feladatra, az a következőket mondja: „Hát, szóval... Talán meglepi majd, amit mondok, mert egyáltalán nem ez a híre, de: a pénz.” (131/107)

Irodalom és ökonómia intézményeinek viszonyát az olvasás tapasztalatában nehéz tetten érni, noha az előbbihez hasonló önironikus gesztusok (kivált, ha az olvasó összeveti azokat a regény újabb kiadásain rendre feltüntetett *Prix Goncourt 2010* címkével), a realista művészet kívülség-illúziójának első repedéseit hozzák létre. A realizmus objektivitása a tárgyi és mediális aspektusok érvényesítésével, melyek a metalepszis révén a narrációra is kihatnak, tovább bontható. A tárgyak jelentőségére az emberi definiálásában, a „lelki átalakulásban” játszott kardinális szerepére már utaltunk. Jed és Houellebecq egy párbeszéde során megtudjuk, hogy nem csak a művész, de az író is tárgyfetisiszta. Az előbbiek ismeretében nem az válik érdekessé, hogy az író abszurd módon arról vall, hogy olyan szegényes lelkiéletűek /une vie intime assez pauvre/, mint ő, csak tárgyak halmozásával juthatnak örömhöz, majd elsíratja kedvenc Paraboot Marche cipőjét, Camel Legends esőkabátját és Canon Libris notebookját, melyeket már kivontak a termelési folyamatból. A váltás ott történik, hogy a termékeket az ember metaforájává avatja: „Mi is, mi is termékek vagyunk – folytatta –, *kulturális termékek*” /des produits culturels/. (172/143) Az emberi alávetése a kulturális diskurzusnak (melyre példaként már szolgált a test elidegenedésének esete), felveti az ember művészeti alkotásának, mint realista, világábrázoló törekvés lehetőségeinek felülvizsgálatát. Ennek kritikája a regényben két szinten történik: egyrészt a világtól való

⁴¹ Saját kiemelés.

távolság leküzdhetetlensége, másrészt a technológiai és mediális hangoltság univerzalitása explikálásában.

Mikor Jed felajánlja, hogy festményt készít Houellebecq-ről, az író vonakodása alapvetően abból fakad, hogy nem tudja, képes-e modellt ülni órákon keresztül. Jed azonban biztosítja, hogy ilyesmiről szó sincs, hiszen előzetesen fényképeket fog készíteni róla, és ezek alapján fog dolgozni. Ebben a mozzanatban minden eddiginél erősebben tömörül a regény realizmuskritikája: nem csak a közvetlen ábrázolhatóság vesz el azzal, hogy az ábrázolt már csak egy előzetes ábrázoláson keresztül megragadható, hanem az ábrázoló eszközök közvetítő hatalma sem válik kijátszhatóvá. A külső szemlélő objektív megfigyelésén alapuló ábrázolás az őt világhoz kapcsoló ábrázoló médiumok játékává, egyik másikba fordításává válik. Ez legszemléletesebben a regény nyitóképén érhető tetten. Ezt kénytelenek vagyunk teljes terjedelmében idézni:

„Jeff Koons éppen felállt a székből, karját lelkesen előrenyújtotta. Damien Hirst ott ült vele szemben egy fehér, selyemkelmékkel borított bőrkanapén, magába roskadva, és úgy tűnt, ellenvetést készül tenni; az arca vörös volt, rosszkedvű. [...] A hátuk mögött lévő nagy üvegtoronyházakra nyílt, a hatalmas sokszögek babiloni összevisszaságban álltak egymás mellett, ameddig a szem ellátott: ragyogó, tökéletesen áttetsző volt az éjszaka. Akár Katarban vagy Dubai-ban is érezhette magát az ember, és nem véletlenül: a szoba berendezését egy német luxuskatalógusban megjelent reklámfotó ihlette, amely az abu-dzabi *Emirates* szállodáról készült.

Jeff Koons homloka enyhén csillogott: Jed vastag ecsettel felitatta és hátrált néhány lépést.” (9-10/7)

A regény eleve egy hangsúlyos metaleptikus gesztussal indít: a nyitójelenet kezdetben még nem mint egy, a diegézisből nyíló fiktív festmény ábrázolta kompozíció, hanem mint közvetlenül a regény elsődlegesen elbeszélte szintje jelenik meg. A Jeff Koons homlokán megjelenő csillogás még akkor is az izzadság, a gyöngyöző homlok képzetét olvastatja, amikor Jed odanyúl, hogy felitassa, csak az ecset árulkodik, a hátralépés pedig végül beláttatja: itt egyben egy metaleptikus hátralépés történik. Hogy innentől a felvázolt kompozícióra mint egy belső, fiktív festményre tekintünk, nyilvánvalóvá válik. Ha azonban ennek tükrében olvassuk újra az első passzust, a fiktív világ konstruáltságának titka is feltárul: a német luxuskatalógusban megjelent reklámfotó így már nem egy valós szálloda berendezését ihlette, hanem a festményét. Itt egy hasonló fordításról tanúskodik a szöveg: a festmény alkotása mint egy már előzetesen ábrázolt képi konstrukció átfordításaként jelenik meg. A művész közvetlen, ábrázoló törekvése meghiúsul, hiszen minden ábrázolása csak a már meglévő mediális sémák rekonfigurálásává válik. Ennek tükrében olvasható művészi önvallomásként az a mondat, melyet a már ittas Jed Olga és barátai körében ejt el: „Én legelsősorban tévénezőként határozom meg önmagam! /Moi je me définis, avant tout, comme

téléspectateur!/- jelentette ki Jed nagy barátkozás hevületében, mire Olga csodálkozva nézett rá.” (87/72)

Azok a mediális korlátok, melyek a regény szereplőinek önmegalkotását (testfelfogás a televízió közvetítette modelleken keresztül), térfelfogását (Franciaország képe a térképek és katalógusokon keresztül), valamint művészi megnyilatkozását megszabják (festmény a fotó, katalógus, televízió képen keresztül), a metaleptikus olvashatóság következtében Houellebecq-re is érvényesek lesznek. Az effajta mimetikus olvasásmódot azonban óvatosan kell kezelni. Az Ellis-recepcióból ismertek olyan problematikus szituációk, melyek során a regény fiktív alakjai a tömegmédia nyilvánosságában a szerzővel cserélődtek fel,⁴² Houellebecq regényének nyílt önéletrajziséga azonban éppen ennek fordítottjára ad példát. Nem a regény fiktív eseményi írónak rá a valós szerzőre, hanem a valós szerző felőli olvashatóság kezdi ki a regény fiktív státusát, gyanúba keverve ezzel saját objektív, megbízható hangját. Houellebecq-ről elsősorban azt tudjuk meg, hogy miket olvas, valamint azt, hogy egész nap tévét néz az ágyból. Mi több, kapcsolatuk, melyben az író értelmező szerepe dominál, nem más, mint egy fordítás eseménye: Houellebecq mint Jed Martin festményeinek írásba fordítója jelenik meg.

Így felmerül a gyanú, hogy az ő szövege is hasonló konstrukcióként olvasandó. Elsősorban az indokolja mindezt, hogy amennyiben (a Lesage analógiát továbbszöve) Houellebecq és Jed mint realista igényű művészek kívülről, függetlenül képtelenek belátni a világot, hiszen ők is a részét képezik (testi, intézményes értelemben), akkor figyelmük csak az őket világhoz fűző tárgyi, anyagi viszonyokra koncentrálhat, valamint azokra a médiumokra, melyek egyáltalán lehetővé teszik a világról való képalkotást. Míg Asmodée felviszi Don Cléofas-t a város fölé, hogy onnan vegyék szemügyre a társadalmat, Houellebecq Jed Samsung ZRT-AV2 típusú fényképezőgépének használati utasítását olvassa, mely azt ígéri, hogy egy beépített program segítségével, a megfelelő funkciót alkalmazva (KISBABA1, KISBABA2) a „felvételen helyreállítja a kisbaba *egészséges és friss* arcszínét.” (163/135) A valós és közvetítetlen, a valós és a szimulákrum közötti határelmosódás nyilvánvalóvá válik, mint ahogy a technikai eszközök és közvetítőrendszereken kívüli világtapasztalat és –ábrázolás lehetősége is kérdésessé válik. A metalepszis támogatta önéletrajzi olvashatóság következtében a regényben kifejtett és tematikusan színre vitt művészeti belátások Houellebecq karakterére és a regényre is a gyanú árnyékát vetik: melyek lehetnek a *La carte et le territoire* szerzőjének technikai eszközei, médiumai, melyeket remedializálva a realista írásművészet illúzióját nyújthatja?

⁴² FODOR – L. VARGA, 158.

A műfaj- és hagyománytörténeti vizsgálódás ez esetben nem csak kompetenciai és területi okokból szorul ki jelen dolgozat feladatköréből, hanem azért is, mert ellentétes lenne annak szellemével. A regényben tematizált intézményesség-problematikát egy csakis az irodalmi diskurzusra korlátozó vizsgálódás a szöveg alá söpörné, hiszen éppen a mediális és intézményes konstruáltságot hagyná reflektálatlanul.

A regény kapcsán elhíresült plágium-ügy (ami maga is az irodalmi diskurzuson kívüli regiszterhez kapcsolódik), jó például szolgálhat a regény szóra bírásához. A regény több ponton is bizonyítottan a francia Wikipedia egyes cikkeit emelte át bizonyos leírások megalkotásához, melyből a francia tömegmédia, és elsősorban Houellebecq kritikussai nem meglepő módon hatalmas botrányt kavartak. Itt ennek nem az elvi kérdései érdekesek, hanem a mű létmódját érintő vetületek: az a regiszterkeverés és intertextuális játék, melynek eredményeképp a regény létrejött, éppen annak tematikus kijelentéseit látszanak alátámasztani. Mindez a szöveget mint kész elemek kombinációját és nem mint teremtő alkotást pozicionálja. A házilég leírásához Houellebecq a Wikipedia vonatkozó szócikkének vonatkozó részeit emelte át, amely a szöveg patchwork-létét igen komplex és találó formában nyilvánítja ki.⁴³ Jasselin felügyelő, mielőtt belépne a brutális gyilkosság színhelyére, tudja, „a légy objektív nézőpontját kell átvennie /adopter pour quelques minutes le point de vue d'une mouche; la remarquable objectivité de la mouche/, mely számára az emberi hulla nem több mint hús, tisztán és egyszerűen csak hús.” (275/229) A narráció pedig itt vált át a Wikipedia semleges, közömbös hangnemébe, hogy tárgyyszerűen leírhasa a *Musca domestica*-t. Látható, a narrátor technikai feltételezettsége is nyilvánvalóvá válik: bizonyos leírásokhoz bizonyos elbeszélői hangokat, sémákat, képeket kell kölcsönöznie. Ahogy Jed művészi önállósága is megkérdőjeleződött, úgy válik hasonló szempontból érdekessé, hogy a regény újabb kiadásában (természetesen intézményes nyomásra) a szerző már nem csak az anyaggyűjtésben segítségére levő rendőrségnek, de a Wikipédiának is lerója háláját.⁴⁴ A sémák nyilvánvalóvá tétele a látens társszerzőket is felfedi.

A légy azonban nem csak az *emberihez* való viszonyában válik metaforikussá, hanem annak tekintetében is, hogy egy sajátos optikai váltásra ad lehetőséget. A légy egyedi érzékszervének segítségével egy teljesen újfajta érzékelési pozícióra ad módot. A látvány effajta remedializációja a regény ars poeticája is lehet egyben: ahogy a légy szemének médiuma is egy újfajta nézést tesz lehetővé, úgy a Houellebecq-mű is bizonyos képek játékba

⁴³ Houellebecq maga is használja ezt a szót a regény szerkezete kapcsán: <http://www.parismatch.com/Culture-Match/Livres/Actu/Wikipedia-La-carte-et-le-territoire-le-discours-de-la-methode-de-Houellebecq-210781/>

⁴⁴ Lásd például <http://fluctuat.premiere.fr/Livres/News/Plagiat-Houellebecq-remercie-finalement-Wikipedia-dans-La-Carte-et-le-territoire-3242438> (utolsó letöltés: 2012.12.28).

hozásával irányítja az olvasó tekintetét. Magába a regénybe is egy képen keresztül lépünk be, és noha e kép textuális státusa egyértelmű, konstruáltságának reflexiója, az eredetiség illúziójával számol le. Jed ugyan reklámkatalógusok és a hírességek fotói segítségével próbálja elkészíteni festményét, de Houellebecq ekphraszisa is konstrukció: a kép szereplői valós, közismert alakok, és ahogy a festmény fotók alapján készül, úgy a narrált festmény olvasástapasztalata sem jöhet létre Jeff Koons és Damien Hirst tömegmédiából ismert fotói nélkül. A narrációban melljük állított hírességek, mint Madonna, Obama vagy Abramovics pedig garantálják az előzetes képi memória kizárhatatlanságát. A kép és írás viszonyában érdekes továbbá, hogy Houellebecq regénye hogyan ír le egyes szereplőket. Már korábbi regényeiben is feltűnő jelenségként könyvelhető, hogy egyes szereplőket gyakran hírességekhez, közismert ikonokhoz hasonlít. Ez alól jelen regény sem kivétel: Marylint Christine Angot kortárs íróhoz hasonlítja, Jed anyját pedig Agathe von Astighweltről készült festménnyel írja le. A regényben szereplő kortárs francia és más hírességek is mind mint a sajtóban és az interneten elérhető képük vannak jelen. Jed kiállításán megjelent gyűjtők, potenciális vásárlók (François Pinault, Carlos Slim Helú, Roman Abramovics) mind ismertek a médiában elterjedt képmásuk alapján, így a galériában nem csak Jed fiktív festményei (melyek szintén ismert alakokat ábrázolnak, mint Bill Gates, Steve Jobs, Ferdinand Piëch), hanem a látogatók is mint képek válnak kiállítási tárggyá.

A regény alakjait nem megalkotja, hanem a rendelkezésére álló képeket, szövegeket rendezgeti, így azokhoz a fotósokhoz válik hasonlatossá, akik Jedet kimondottan elkeserítették: akik *nagy fényképészeknek* nevezték magukat, „akik azt tűzték ki maguk elé, hogy felvételeiken feltárják az *igazságot* a modellről, de nem tártak fel az égvilágon semmit [...] körülbelül annyira voltak kreatívak, mint egy fényképutomata.”(10-11/8-9)

A realista célkitűzés, mely a világot ábrázolni kívánja, az alkotó oldalán megbukik azon, hogy mint külső szemlélő, mint egy külső nyelvvel bíró létező nem működhet, csak a már előre rendelkezésre álló sémák és mediális aspektusok állnak rendelkezésére, melyeket ő közel sem mint irányító szubjektum vesz igénybe. Nem véletlen, hogy a regény végén Jed Martin, mikor utolsó interjút adja, kizárólag azokról a technikai eszközökről beszél, melyekkel létrehozta műveit.

A jogosan felmerülő kérdésre, hogy mindezek után Houellebecq műve mégis mennyiben tekinthető regényként, kétféle válasz adható, noha egyik sem a diskurzus lezárására törekszik. Egyrészt az apatikus belátás, mely szerint a világhoz való hozzáférésünk közvetlensége feloldódik a különböző közvetítőrendszerek mechanikájában, ellehetetlenítve egy eredeti nyelven való megszólalást, a realista ábrázolás kritikáját nyújtja, a regény önfelszámoló

működését explikálja, melyben az irodalom a többi médiumra szorul, ha bármit ki akar fejezni, következésképp lehetőségei limitáltak. Ha ezek után mégis azt kérdezzük, hogy mennyiben regény a mű, egy korábbi elméleti struktúrát akarnánk számon kérni rajta, elutasítva, hogy maga adja meg saját válaszát a kérdésre, nem félve attól sem, hogy válasza nem feltétlenül pozitív az irodalomra nézve.

A második válasz pedig a regényben szóba került két képzőművész kapcsán magyarázható. Jeff Koons és Damien Hirst nem csak a művészek és hírességek köztes világának reprezentánsaiként, hanem az intézményes és ökonómiai diskurzusoktól áthatott művészet szimbólumaiként is szerepelnek a regényben. Jeff Koons művészet-gyárában, ahol különböző csoportok végeznek különböző részfeladatokat, melyeket majd az ő neve alatt állítanak ki, az alkotás közvetlen, eredeti, teremtő jelenléte vész el. Velük két másik képzőművész állítható szembe, akikről a regény szintén szót ejt. Egyikük William Morris, akinek életműve az ipari termelés korszakában a kézművesség rehabilitációját tűzte ki céljául, a másik pedig Jackson Pollock, akinek életműve az alkotó testi jelenlétének tökélyre fejlesztése. Bár mindkettőjük pozitív fényben tűnik fel a regényben, főleg az előbbi párossal szembesítve, egyvalamiben mindenképp eltérnek Houellebecq alkotásaitól: egyikük sem figuratív, leképező művészetet művelt. Sem Morris szecessziós, virágok és növények végtelen ismétlődésének hálózatából képzett faliszőnyegek, sem Pollock absztrakt festményei nem képeztek le semmit, következésképp nem is használtak sémákat. Mindkettejük a véletlenszerűsége, a szabad egymás mellé rendelés elve alapján alkotott. Ha kiutat keresnénk Houellebecq számára, akkor azt itt találjuk meg: a végtelen és elhatalmasodott közvetítettség csakis a már előre rendelkezésre álló sémák szabad variációjából képződő térben küzdhető le és ábrázolható: egy olyan térben, amelyben szabadon egymás mellé kerül a *Budweiser Light*, Auguste Comte, Bill Gates, a Wikipedia, Michelin-leírások, Samsung használati utasítások vagy idézetek Charles d'Orléans-tól. Egy olyan térbe, mely zsúfoltsága és rendszertelensége miatt leginkább a légy optikájához mérhető.

„Persze egy ilyen történethez emberek is kellenének.” – azonban az emberi tényező csak a narratíva megalkotásához szükséges, amelyre leginkább – Houellebecq javaslatára – a ponyvaregény alkalmas: egy regény pénzügyi konspirációkkal, dögös orosz bombázóval, gyilkossággal és nyomozással.

Épp, mint a *La carte et le territoire* esetében.

Felhasznált irodalom:

- Jorge Luis BORGES, *A tudomány pontosságáról*, ford. SCHOLZ László = Uő., *A homály dicsérete*, szerk. SCHOLZ László, Európa, Budapest, 2009, 81.
- Michel HOUELLEBECQ, *Les Particules élémentaires*, Flammarion, Paris, 1998.
- Michel HOUELLEBECQ, *Elemi részecskék*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2001.
- Michel HOUELLEBECQ, *Plateforme*, Flammarion, Paris, 2001.
- Michel HOUELLEBECQ, *A csúcson*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2003.
- Michel HOUELLEBECQ, *La Possibilité d'une île*, Flammarion, Paris, 2005.
- Michel HOUELLEBECQ, *Egy sziget lehetősége*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2006.
- Michel HOUELLEBECQ, *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris, 2010.
- Michel HOUELLEBECQ, *A térkép és a táj*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Magvető, Budapest, 2010.
- Michel HOUELLEBECQ, *The joy of supermarkets. An A–Z of culture*, The Guardian, Saturday 17 September 2005. <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/17/featuresreviews.guardianreview24> (utolsó letöltés: 2012.11.16.)
- Michel HOUELLEBECQ, *The Art of Fiction No. 206*, Interviewed by Susannah HUNNEWELL, The Paris Review No 194, Fall 2010. <http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq> (utolsó letöltés: 2012.11.16.)
- Alain-René LESAGE, *A sánta ördög*, ford. BADICS László = *Klasszikus francia kisregények*, Helikon, Budapest, 1988, 161–440.
- Wolfgang ASHOLT, *Deux retours au réalisme?* – http://www.tierslivre.net/univ/X2000_WAsholt_Real.pdf (utolsó letöltés: 2012.11.26.).
- BARTÓK Imre, *Egy önarckép lehetősége*, Műút, 2011/7, 61-65.
- Jean BAUDRILLARD, *The Precession of Simulacra* = Uő., *Simulacra and Simulation*, ford. Sheila Faria GLASER, The University of Michigan Press, Michigan, 1994, 1-42.

- BENE Adrián – JABLONCZAY Tímea (szerk.), *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, Kijárat, Budapest, 2007, 7-35.
- BERTA Ádám, *A gagyi átformálása*, Műút 2011/7, 65-66.
- Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCZI Katica, Apertúra, 2011/tavaszi. <http://apertura.hu/2011/tavaszi/bolter-grusin> (utolsó letöltés: 2012.12.22.)
- Peter BROOKS, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven – London, 2005.
- Jacob CARLSON, *La Poétique de Houellebecq : réalisme, satire, mythe*, 2011. <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/24618>. (utolsó letöltés: 2012.11.16.)
- Murielle Lucie CLÉMENT – Sabine VAN WESEMAEL (szerk.), Michel Houellebecq – *sous la loupe*, Faux titre, Amsterdam – New York, 2007.
- Jonathan CULLER, *Anti-Foundational Philology = On Philology*, szerk. Jan ZIOLKOWSKI, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990, 49-53.
- CSUHAI István, *Kizsigerelni Michelt*, Élet és Irodalom, 2011. május 6., 18.
- Aymeric D’AFLON, *L’animal lecteur, et autres sujet sensibles*, Littérature, 2011/9, 62-74.
- Paul DE MAN, *Return to Philology = Uő., Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002, 21-26.
- Jacques DERRIDA – Derek ATTRIDGE, „*This Strange Institution Called Literature.*” *An Interview with Jacques Derrida*, ford. Geoffrey Bennington – Rachel BOWLBY = Jacques DERRIDA, *Acts of Literature*, szerk. Derek ATTRIDGE, Routledge, New York – London, 1992, 33-75.
- FODOR Péter – L. VARGA Péter, *Az eltűnés könyvei*, Palimpszeszt – PRAE.HU, Budapest, 2012.
- Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, Kalligram, Pozsony, 2006.
- Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Budapest, 2010.
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapjai I. A logika*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 74-75.
- Sabina HILLEN, *Écarts de la modernité. Le roman français de Sartre à Houellebecq*, Minard: lettres modernes, Caen, 2007.
- Angela C. HOLZER, *Science, Sexuality, and the Novels of Huxley and Houellebecq*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 5.2 (2003): <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss2/5>. (utolsó letöltés: 2012.11.16.)

- Ben JEFFREY, *Anti-Matter – Michel Houellebecq and Depressive Realism*, Zero Books, Alresford, 2011.
- Immanuel KANT, *Az emberi történelem feltehető kezdete*, ford. VIDRÁNYI Katalin = Uő., *Történetfilozófiai írások*, Szent Gellért, Szeged, 1993, 94-95.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai*, ford. HÁZAS Nikoletta = *Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 131-149.
- Marshal McLUHAN, *Understanding Media*, Routledge, New York – London, 2001 (első megjelenés: 1964).
- Joachim RITTER, *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* = Uő., *Szubjektivitás. Válogatott tanulmányok*, ford. PAPP Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2007, 113-155.