

PRIPOVEDNIŠTVO PRAZNINE OBSESIVNO POTROŠNIŠTVO AMERIŠKEGA PSIHA

Ana Vogrinčič

Fakulteta za podiplomski humanistični študij – ISH, Ljubljana

Besedilo se v okviru obravnave segmenta sodobnega ameriškega romanopisja, znanega kot blank fiction – oznako prevajamo s sintagmo pripovedništvo praznine – osredotoča na enega najprezentativnejših romanov tega tipa, Ameriški psiho Bretta Eastona Ellisa (American Psycho, 1991). V njem razčlenjuje manifestacije potrošništva, kot se kažejo predvsem na ravni romaneskne pripovedi, ki junaka vsebinsko in formalno postavlja v vlogo absolutnega potrošnika. Prispevek ob primerih pokaže na Ellisove specifične narativne postopke, ki osrednjega akterja reducirajo na raven retoričnega sredstva, in na tej osnovi razvija tezo o popolni skonstruiranosti in posledično ne(z)možnosti junakovega tudi zgolj fikcijskega obstoja.

Blank Fiction. The Obsessive Consumerism of American Psycho. Within a wider treatment of a segment of contemporary American fiction, known as blank fiction, the paper centers on one of its most representative novels, American Psycho by Brett Easton Ellis (1991), and examines its manifestations of consumerism, apparent mostly on the level of the narrative, which puts the main hero in a role of the absolute consumer in content and in form. Referring to the examples of Ellis's specific narrative devices which reduce the main character to a mere rhetorical instrument a thesis is developed that points to the total constructedness and, consequently, utter impossibility of even only fictional existence of the central figure.

Pojem *blank fiction*¹ se nanaša na skupino romanov sodobnega ameriškega pripovedništva, ki se pojavi v 80-ih letih preteklega stoletja. O skupini lahko pravzaprav govorimo samo pogojno, saj se avtorji ne povezujejo v nobeno literarno gibanje, ne razglašajo se za posebno literarno smer in tudi njihovi pisateljski stili se močno razlikujejo. A vendarle jih nepreklicno družijo skupna naravnost do sodobne družbe in predvsem sorodno upovedovanje te izkušnje. Vsi artikulirajo kulturo potrošnje, poblagovljeni svet reklam popularno-zabavne medijske kulture in vsepovsodno filozofijo trgovanja; izrisujejo jo predvsem s tematiziranjem ekstremnega

nasilja in sprevržene seksualnosti, eksczesnega uživanja, brezizhodne z dolgočasnosti in nevarne, brezčutne pasivnosti.

O *blank fiction(s)* zaradi relativne aktualnosti pojava (razen študij posameznih del in avtorjev ali kritično-komentatorskih besedil na ravni recenzij) skoraj ne najdemo relevantne strokovno-teoretske literature, ena redkih izjem je razprava Jamesa Annesleyja *Blank Fiction: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel* (1998).

Ker se preučevanja pripovedništva praznine lotevamo predvsem s stališča artikulacije potrošništva, vprašanja (literarne) kategorizacije niso v ospredju našega zanimanja.

Blank fiction(s) – kratek oris osnovnih značilnosti

J. Annesley na uvodnih straneh svoje razprave lucidno ugotavlja, da je »pripovedništvo praznine lahko prepoznati, veliko težje pa ga je opisati« (1998: 1). Najbolj neposredno in najenostavneje ga opredelimo z značilnimi temami, ki vedno znova stkejo prepoznavno emocionalno ozadje in priklicujejo značilno atmosfero. »Omamljeni potrošniki, urbani deviantneži, bohemi, spolni izobčenci in vsi ostali nesrečni izmečki pohajajo po metropolitanski džungli. To so romani, ki zadevajo večne resnice urbanega življenja« (Young 1992a: 1). Na mikroravni posameznih stavkov in celo besed konkretno najmočneje izstopa nasičenost in že kar baročna nakičenost z imeni obstoječih barov, z naslovi dejanskih restavracij, časopisov, televizijskih programov, s frekvencami radijskih postaj in z znanimi blagovnimi znamkami, ki besedilo predvsem v dialogih in notranjih monologih mestoma močno približajo reklamnim sporočilom, celo sloganom. Do neke mere lahko zato romane *blank fiction(s)* gotovo beremo tudi kot dokument *zeitgeista*, informacijski popis pop kulture.

Motivno-tematski spekter pripovedništva praznine izrazito določa in s tem oži tudi geografski in temporalni okvir pripovedi. Časoprostorje je kot-da fiksirano, dogajanje je nujno postavljeno v urbani kontekst, natančneje v ameriška velemesta, najpogosteje kar v bombastični megalopolis New York, ki s svojim svetovno znanim imaginarijem vsakič znova učinkovito odigra vlogo arhetipskega mestnega okolja. Časovno se pripovedi umeščajo v pravkar doživeto in preživeto realnost 80-ih in 90-ih let 20. stoletja, bolj ali manj zamejena pa je tudi starost literarnih oseb, junaki imajo največkrat med dvajset in trideset let.

Annesley za osrednja predstavnika *blank fiction(s)* imenuje Breta Eastona Ellisa in Jayja McInerneyja (E. Young k njima prišteje tudi Tamo Janowitz), med ostalimi pa našteje še Donno Tartt, Susanno Moore, Douglasa Couplanda, Sapphire, Catherine Texier, Marka Leynerja, Rayja Shella in Evelyn Lau. Ellis, McInerney in Janowitzeva predstavljajo prvo generacijo *blank* piscev, znano pod imenom *brat-pack*, ki izhaja iz naziva sorodne skupine mladih hollywoodskih igralcev (Moran 2000: 74). Temu ustrezno so kot najbolj reprezentativna dela pripovedništva praznine navajani romani naštetih avtorjev (predvsem prvih treh z Ellisovim *Ame-*

riškim psihom na čelu), čeprav se mnenja glede tega nekoliko razhajajo. Zdi se, da je prepričanje o tem, kdo so glavni akterji literarnega trenda *blank fiction(s)*, enotnejše in mnogo manj problematično kot pa mnenje o tem, kateri naj bi bili najbolj reprezentativni romani. Odgovor na to lahko iščemo v naravi samega fenomena. Pričakovano sklepanje, da so osrednji predstavniki neke literarne smeri pač avtorji (največjega števila) najbolj priznanih romanov skupine, tu ni povsem samoumevno. V *blank fiction(s)* so namreč pisatelji sami tudi že protagonisti – ne sicer dejanski akterji svojih romanov, pač pa z zgodbami svojih uspehov in škandalov soustvarjajo prepoznavnost pripovedništva praznine in odločilno prispevajo k njej. Ravno zato je pri razpravi o *blank fiction(s)* razumevanje okoliščin njenega nastanka in poznavanje položaja ameriškega romanopisja v 80-ih letih toliko važnejše in sodi že kar med bistvene značilnosti smeri.²

Historiat

Za večino naštetih piscev je osrednja referenčna točka prav New York, ki v 80-ih doživlja pravo kulturno renesanso. Na začetku desetletja se pojavijo številne nove revije in mnoge se povežejo z živahno umetniško sceno Lower East Sidea oz. mestnega središča, 'downtowna'. *Bomb*, *Benzene*, *Between C & D*, *Red Tape* in *Top Stories* so vse objavljale tudi sodobno prozo in s tem odprle prostor za vznik zelo posebnega literarnega stila. Kot sta povedala urednika ene najbolj vplivnih med naštetimi – *Between C & D* – Joel Rose in Catherine Texier, je revija »iskala in promovirala pisatelje plehke, brezčutne proze, ki je tematizirala ekscese urbanega življenja« (v Young 1992a: 2).

Z umetniškim prizoriščem Lower East Sidea je bila najtesneje povezana Tama Janowitz. Nekoliko mlajša Bret Easton Ellis in Jay McInerney³ sta se, čeprav kasneje osrednji figuri trenda, bolj distancirala od izvirne 'downtown' skupine, vendar sta ji tematsko in stilno močno sorodna. Njihov pisateljski slog je bil v hipu prepoznaven in je očitno ugajal mladim urbanim bralcem – prav to pa je bilo bistveno za njihov uspeh. Knjižni prvenci Ellisa, McInerneyja in Yanowitzeve so, kot navaja E. Young, namreč uspeli predvsem zato, ker so navdušili mlade. Pripovedovali so o svetu, ki so ga poznali – o drogah, nočnih klubih in MTV-ju. Ellisov *Manj kot nič* (*Less than Zero*) je leta 1985 izšel ravno v času ameriške založniške krize in kaosa. Vse od 60-ih let osrednjim založbam nikakor ni uspelo ustreči željam mladine. T. i. baby-boom generacija je slovela po nerazložljivem in deviantnem bralnem okusu. Všeč sta jim bila Hesse in Tolkien, všeč jim je bila politična teorija, všeč so jim bili žanri vseh vrst – znanstvena fantastika, grozljivke, kriminalke, erotične zgodbe. Požirali so gore stripov. Zahtevnejši so brali 'nouveau roman', Pynchona in Burroughsa. Eden od trendov poznih 60-ih se je nagibal k eksperimentalni avantgardni literaturi, najvažnejša novost časa pa je bil velik razcvet glasbene industrije, ki je izjemno okrepil njen pomen v družabnem kulturnem življenju (predvsem) adolescentov. Mnogi glasbeniki so bili v resnici izjemni liriki, ki so besedilo izkoristili za opisovanje urbanega življenja, in to nemalo-

krat veliko uspešneje od sočasnih literatov. Veliko pisateljev je v 70-ih zaslovelo v vlogi glasbenih novinarjev in kritikov. Pod to krinko so lahko pisali o vsem, kar jih je v tistem trenutku pač navduševalo, in imeli omamno veliko svobode. Tako je vsaj dve desetletji (v 70-ih in 80-ih) glasbeni posel 'kradel' pisatelje in tudi bralce. Malo tistih, ki so izšli iz kontrakulture 60-ih, se je trudilo s pravo romaneskno prozo, raje so sestavljali biografije pop zvezd ali pisali knjige o glasbi. Tudi zato je »mladinska kultura med 1960 in 1980 kazala izrazit odpor do resnih romanopiscev« (Young 1992a: 5).

Hkrati se je zdelo, da so se romanopisci zbalí teme o življenju velikih mest. Že sama misel jih je očitno navdala z grozo, jih zmedla in zbudila dvom o lastnih sposobnostih. V zgodnjih 60-ih je bil kulturni šok izjemen in zdelo se je, da nihče ne najde pravega jezika, da bi zaobjel silno bohemstvo, eksces in črni humor kontrakulturnega sveta. »Romanopisci so v resnici rabili zelo dolgo, da so se prilagodili globokim družbenim preobratom povojnega življenja« (Wolfe 1987: 6).

Razmere se začnejo spreminjati v 80-ih, ko okrepljena ameriška kontrakultura lansira nekaj novih avtorjev, ki v knjigah obravnavajo droge in seksualne perverzije, telesni propad in okultizem ter obsesije in nasilje vseh vrst. Neodvisni založniki so iskali prav to. Pionirska newyorška leposlovna revija *Between C & D*, ki sta jo Catherine Texier in Joel Rose leta 1983 izdala kar v obliki računalniškega izpisa z napisom 'seks, droge, nasilje, nevarnost' na platnicah, je bila vrelišče tamkajšnjega literarnega podzemlja, zbirališče piscev, med katerimi so bili tudi tisti, ki so jih etiketirali kot *brat-pack*; ob izdajateljskem tandemu osebno, predvsem Tama Janowitz, Patrick McGrath in Dennis Cooper. Tudi Ellis in McInerney sta se srečala na prizorišču novo nastajajoče newyorške scene: v manhattanskih klubih, restavracijah in galerijah, ki so kasneje postali osrednje dogajališče njunega fikcijskega⁴ sveta. Ne samo, da sta v istem času živela v istem kraju, ob družabnih srečanjih so ju povezovali tudi mreže agentov, založnikov in literarnih kritikov. Newyorške revije izbranega profila so takšne naveze krepile in širile, prav tako založniki, med njimi *Grove* in *Weidenfeld*, *Semiotext(e)* in *Poseidon*, ki so novo tendenco podpirali s promocijo nastajajoče pisateljske skupine. Ta s širitvijo vplivne založniške hiše *Serpent's Tail* in *High Risk* konec 90-ih dobi še večji zagon. Uspešna prezentacija močno prispeva k naraščajočemu zanimanju za tovrstne romane, zavezništvo med revijami in založbami pa dodatno podkrepi pripravljenost piscev, da se skupaj pojavljajo na javnih branjih.

Vse to zelo jasno kaže na rojevanje neke (čeprav neoprijemljive) 'blank scene'. Ko sta se pojavili knjigi *Manj kot nič* (Ellis 1985) in *Bright Lights, Big City* (McInerney 1984),⁵ so ju mladi res brali. Nova literatura je zanje pomenila pravcato olajšanje.

Zvezdniška industrija *blank fiction(s)*

Bret Easton Ellis, Jay McInerney in Tama Janowitz so zasloveli bliskovito; kot menijo mnogi – veliko prehitro, da bi se lahko (ob)držali na vrhu.

Naklonjene kritiške ocene je ob tehnični spretnosti besedil izzvala predvsem tematska svežina – zlovešče teme so odprli za širšo razpravo in s tem omogočili družbeni komentar. Da so v Ellisu in njegovi 'bratovščini' prepoznali novo generacijo pisateljev, je med drugim posledica očitne in naraščajoče potrebe po novi literarni formaciji, ki so jo željno pričakovali že od beatnikov v 50-ih naprej. Ni bilo važno, da je Ellisu pomagal njegov mentor in uspešen pisec Joe McGinnis, kot tudi ne, da so imeli vsi trije ambiciozne agente in vplivne prijatelje znotraj založniške industrije, ali denimo to, da je bil njihov uspeh skrbno orkestriran. S svojo šokantno urbano prozo so se zdeli idealna medijska vaba – razglasili so jih za novo trendovsko literarno gibanje, čeprav se ta običajno oblikujejo počasi in skozi več let. Tako je, kot med drugim ugotavlja tudi A. Debeljak (1994), *blank fiction(s)* v resnici proizvedla popularno-kulturna potreba po novih herojih masovne industrije zvezdnitva, »s katero so množični mediji, kritiki in publika enoglasno izrazili svojo utrujenost od metafikcije, ki je obvladovala ameriško literarno prizorišče že od sredine 60-ih let« (Debeljak 1994: 482). McInerney, Janowitzeva in Ellis so se v 80-ih letih iz širšega kroga mladih talentov prebili v prvo pisateljsko in medijsko ligo zato, ker so »znali ob pravem času pravim založbam ponuditi isti recept: preprosto in hitro prebavljivo mešanico seksa, krvi, video iger, drog, elitnih klubov in prepoznavne pop ikonografije« (1994: 482). Takoj ko uspešnost romana zagotavlja predpisan nabor tem, postane pisateljevanje bolj stvar komercialne založniške propagande, kot pa intimna individualna kreacija, to pa tudi same avtorje definira kot potrošno blago. Skupaj z romani in njihovimi junaki so postali del zvezdnitve industrije, zavezani diktatu tržišča, ki pa ga mladim pisateljem v sodobni ameriški družbi ni bilo težko ponotranjiti. Fantastična zgodba o literarnem vzponu B. E. Ellisa in javnem škandalu ob izidu *Ameriškega psiha* je samo najnazornejša manifestacija šovbiznisa pripovedništva praznin.

Ellis je bil v ameriško javnost katapultiran tako rekoč čez noč in je v slavi očitno zelo užival; vseskozi se je aktivno udeleževal razvpitega javnega življenja, na številnih fotografijah se pojavlja v družbi znanih osebnosti in na prestižnih lokacijah. Stres literarne slave je bil v Ameriki od nekdaj velik, vendar med uspehom Ellisa in preteklih kronistov mlade generacije obstaja pomembna razlika: Fitzgerald, Capote in Mailer so namreč vsi imeli za sabo resno literarno prizadevanje in zrela razočaranja, medtem ko se je za Ellisa zdelo, da je samo papirnata lutka, ki obstaja le v luči zabavne industrije. J. Aldridge v knjigi *Talents and Technicians* razlaga, da je sloves, kakršnega sta si pridobila Ellis in McInerney, večinoma rezultat recenzij, literarnih obrekovanj in založniške reklame, ne pa resne kritike. Njun uspeh označi kot »stranski produkt komodifikacije knjižne industrije, ki jo po novem vodijo trgovci, upravljalci ogromnih korporacij za množično proizvodnjo in promocijo knjig.« O *blank* piscih zapiše: »Znani so postali predvsem zato, ker so bili znani« (v Moran 2000: 48–49).

Slavo in uspeh pripovedništva praznine piše drugačna zgodovina, ki jo v temelju določa popularno kulturna dimenzija množičnih medijev in masovne potrošnje.

Popularna kultura potrošnje

V obravnavi fenomena *blank fiction(s)* nas zanima manifestacija potrošništva, in ta se kaže na več ravneh:

- prvič, na ravni romana kot artikla, ki se vključuje v sistem potrošnje, in na ravni pisatelja kot figure v industriji zvezdnitva;
- drugič, na ravni romanesknega sveta oz. zgodbe, ki postavlja junaka kot potrošnika;
- in tretjič, na ravni besedila romana kot prostora promocije blagovnih znamk.

Če se torej prva raven vpenja v dejansko⁶ doživljan proces, ki ga lahko vsakodnevno spremljamo v časopisih in po televiziji, je druga raven zamejena z zgodbo, s kvazifiktivno pripovedjo, v kateri sicer lahko prepoznavamo obstoječe (in obratno), vendar primarno eksistira kot proizvod avtorjeve domišljije in le posredno odslikava vsepovsodno poglobljenost, kupljivost in zamenljivost. Na prehodu med obema plastema kot njuno stičišče funkcionira tretja dimenzija, ki obravnava roman kot polje za reklamno kampanjo.⁷ Fenomen *blank fiction(s)* združuje vse tri manifestacije potrošništva, dimenzije se med seboj prepletajo in prekrivajo. Nas zanima predvsem tisti vidik potrošnje, ki se kaže na ravni same romaneskne zgodbe in v vlogi junaka kot potrošnika.

Teorija potrošnje – Campbellov avtonomni samoiluzivni hedonizem

Ker se bomo v nadaljevanju ukvarjali z reprezentacijami popularne kulture potrošništva v Ellisovem romanu, želimo najprej dovolj dosledno definirati sam koncept potrošnje in potrošnika,⁸ ki v pripovedništvu praznine nasploh predstavlja osrednjo socialno vlogo.

Teorijo potrošnje si sposojamo pri uveljavljenem angleškem sociologu Colinu Campbellu, ki večno človekovo težnjo po novem pojasnjuje s krožno strukturo želja in zadovoljitev.⁹ Kot osnova za razlago mu rabi koncept sodobnega hedonizma, ki se nanaša na sposobnost ustvarjanja iluzije, tj. na sanjarjenje, in s tem na poželjenje in iskanje užitka. Sanjarjenje kot samoizmišljena domišljajska izkušnja omogoča dve vrsti užitka – užitek, ki ga daje samo po sebi, in tisti, ki ga nudi posredno, kot razmišljanje o uresničitvi želja. Poželjenje po stiku s točno določenim virom užitka (tj. s konkretnim občutkom, predmetom, okusom itd.) in z njim povezana sanjarjenje in hrepenenje sprožijo iskanje užitka. Pri sanjarjenju se stvarnim podobam pridružijo namišljene in to spodbudi vsečno projiciranje v prihodnost, ukrojeno po našem okusu in željah. Zato je razumljivo, da 'hedonističnemu iskalcu užitka', kot ga imenuje Campbell, največje poželjenje zbujajo njemu še neznani predmeti, nove stvari oz. novi viri užitka, saj so ti – ker še niso bili izkušeni – najprimernejši za domišljajsko kreacijo. Neznane lastnosti postanejo predmet najslajših želja o še

nedoživetem užitku. Vendar izpolnitev poželenja ni nikoli tudi prava uresničitev sanjarij in ne poteši hrepenenja, pač pa vedno znova pomeni izkušnjo izgubljene iluzije. Zato realizaciji hotenj vselej sledi razočaranje, ki spodbudi navezavo sanj na nov predmet želje (Campbell 2001: 132). Potem ko človek enkrat okusi užitke sanjarjenja, namreč tudi stvarnost sodi po teh merilih. Pri tem seveda vseskozi loči eno od drugega – gre le zato, da se podobe iz sanjarij na podlagi poželenja povežejo s tem ali onim predmetom, človekom ali dogodkom. Tudi zaljubljenost na prvi pogled pomeni zgolj povezavo izpolnitve ene najljubših sanj s pridobitvijo konkretnega človeka.

Zapisano sugerira, da se ljudje nočejo in ne zadovoljijo samo z izdelki, ampak uživajo tudi in predvsem ob izkušnjah, ki so si jih v zvezi s temi predmeti na podlagi asociiranih pomenov umislili sami. Pri potrošnji gre torej predvsem za domišljijško iskanje užitka, ki mu je podoba posodil izdelek, tako da je nakup praviloma posledica duhovnega hedonizma. Sploh ni važno, da na novo pridobljen izdelek ne ponuja kakšne posebne koristi, bistveno je le, da porabnik njegovo pridobitev poveže z uresničitvijo sanj; takrat se izdelek spremeni v predmet poželenja. Nič čudnega, da so v praksi človekove sanje največkrat različice ene in iste teme, približno tako kot zgodbe v ljubezenskih romanih.

Vse to zanika ustaljeno prepričanje, da je sodobno potrošništvo v svojem temelju popolnoma materialistično. Prav neprimerljivost sanjarij in stvarnosti, ki vsak nakup logično sprevrže v razočaranje, je tudi glavni razlog, zakaj potrebe tako hitro ugasnejo in zakaj se ljudje tako kmalu naveličamo rabljenih stvari. Če izgine potreba, pa to še ne pomeni, da z njo ponikne tudi hrepenenje, zato ljudje znova in znova iščejo predmete, ki bi mu zadostili. Neskončni cikel mankov in zadovoljitev lahko jedrnat predstavimo s kratko formulo: poželenje (sanjarjenje, hrepenenje) – pridobitev in zaužitje želenega – razočaranje – novo poželenje (sanjarjenje, hrepenenje).¹⁰

Opisana pravila delovanja v splošnem definirajo sistem modernega porabništva, ki je že davno presegel nivo najnujnejših potreb, zato v zaključku poglavja dodajamo še nekaj specifičnih značilnosti *postmoderne* potrošnje, ki se jih dotikamo tudi pri obravnavi romana. Kot razlaga Mirjana Ule, se posameznik v sodobni družbi zaveda nenehnega krogotoka novih želja, potreb in zadovoljitev, ki ga vzbuja potrošniška kultura in ki (p)ostaja sam sebi namen. Do popolne zadovoljitve in izpolnitve sploh ne more priti, saj bi bila to paradoksalno največja nesreča, ker bi pomenila »konec igre« (Ule 1998: 112). V postmoderni potrošnji se zgodi premik od iskanja presežnih užitkov in zadovoljevanja želja k investiranju v domišljijo in v fantazme o estetski samostilizaciji in identitetni samorealizaciji potrošnikov. Oglasna sporočila temu primerno sporočajo predvsem to, kako in kaj določen izdelek prispeva k posameznikovi osebni in socialni identiteti, in ne propagirajo več niti njegove uporabnosti niti zadovoljstva in užitka, ki ga (potencialno) nudi. Ne gre več samo za to, kakšen sem videti drugim, temveč tudi, kako izgledam sam sebi.¹¹ In tako kot se potrošniški mehanizem osvobaja od zgolj-potreb, imperativ stilizacije potrošnje postopoma ukinja tudi željo: avtomatizirano hlastanje po novem v

veržnem procesu namreč onemogoči samo artikulacijo želje, zapre prostor zanjo (Ule 1998: 106–112). To bomo skušali pokazati tudi na primeru *Ameriškega psiha*.

Ellisov Ameriški psiho

Ellis je začel zbirati gradivo in sestavljati zapiske za svoj tretji roman, ki ga je sprva načrtoval kot monolog serijskega morilca, medtem ko je še pilil svoje drugo delo, *The Rules of Attraction*, izšlo leta 1987. Založba *Simon & Schuster* mu je za tretjo knjigo ponudila tristo tisoč dolarjev predujma. Vse je bilo dogovorjeno. Potem pa sta v revijah *Spy* in *Time* na podlagi branja skrivaj pridobljenega rokopisa izšli uničujoči kritiki z nekaj najbolj brutalnimi odlomki. Učinek je bil silovit – založba je prekinila pogodbo in se odločila, da romana ne bo izdala. Za rokopis se je takoj zavzela založniška hiša *Vintage Books* in *Ameriški psiho* kot 'paperback' leta 1991 tudi izdala. Njen izid je spremljala prava moralna panika. Izjave, ki so knjigo označevale za najgusnejšo ponudbo sezone in ji pripisovale najodvratnejše prizore mučenja, so si v kritikah in recenzijah kar sledile. *Nacionalna ženska organizacija* je roman proglasila za 'prijateljstvo za mučenje in masakriranje žensk' in pozvala k takojšnjemu državnemu bojkotu knjige. Feministke so izjavile, da bo moral Ellis prevzeti odgovornost za vsako žensko, ki bo umorjena na načine, opisane v romanu. Ob *Ameriškem PEN centru* in *Ameriški zvezi za državljanske pravice* sta bila Norman Mailer in Fay Weldon med redkimi posamezniki, ki so Ellisa sploh poskusili zagovarjati. Večina ogorčenih kritikov in bralcev je reagirala tako, kot da bi bil roman samoumevno avtobiografski. Ellis je v intervjujih in ob neposrednih vprašanih novinarjev na začetku še poskušal pojasnjevati, da so »dejanja, opisana v knjigi, resnično in nedvomno pokvarjena, knjiga sama pa ne; da je Patrick Bateman res pošast; sam Ellis pa ne; in da izraženo ogorčenje seka popolnoma mimo tega, o čemer naj bi govoril roman« (v Young 1992c: 86), sčasoma pa se je nehal truditi in se začel sklicevati na to, da od kritikov tako ali tako ni pričakoval kaj boljšega (ibid.). Velika večina recenzij se je zaradi škandala namesto na besedilo osredotočila na moralni kontekst in se v najboljšem primeru kvečjemu distancirala od vsakega komentarja. Resnejša literarna vprašanja so načeli le redki. Tisto, kar je pri vsem skupaj vzbudilo največ jeze in kritike, pa v resnici niti niso bili šokantni opisi nasilja in seksualnih perversij, pač pa visok predujem, ki ga je Ellisu nakazala založba *Simon & Schuster*. Ne le, da je napisal nekaj tako nemogočega in žaljivega – za to je bil še mastno plačan!

Pri vsem tem so množični mediji vseskozi ravnali točno v Ellisovo korist in tako, kot jih prikazuje v svojem romanu; dogajanje so prekrjili v bombastične senzacionalne zgodbe, ki so za méd prodajale časopise in tudi – sam roman. *Ameriški psiho* je tako nepričakovano postal del aktualne popularne scene, njegov škandalozni pojav v javnosti pa najbolj 'trendy' in kontroverzna zgodba, vzporedna fiktivni. Prvi izvodi so se med poznavalci razmnožili kot obvezni 'modni dodatek'. Če bi ga več kritikov

natančno prebralo, odzivi verjetno še zdaleč ne bi bili tako ogorčeni. »Večina knjige sploh ni prebrala, tisti, ki so jo, pa so močno zgrešili njeno bistvo« (Ellis v Young 1992c: 88).

Kar je iz *Ameriškega psiha* naredilo izjemen primer, ni bilo pretirano opisovanje ekstremnega seksualnega nasilja; v zgodovini literature zlahka najdemo tudi mnogo hujše stvari. Silovit odpor je sprožila kombinacija nazornih opisov spolnega nasilja in Ellisovega statusa resnega, mladega in uspešnega romanopisca, ki se je uveljavil z dvema 'spodobnima' romanoma in so ga bralci in kritiki že sprejeli. Zdelo se je, da je prekršil nenapisano pravilo in izdal zaupanje. Njegovo zvezdniško vedenje je samo še prililo olja na ogenj, saj je v resnici ustvarjalo vtis, da je roman nekakšna oblika samopromocije, s tem pa podeljevalo legitimiteto tistim bralcem, ki so Ellisa neposredno povezovali z Batemanom. Pri pripovedništvu praznine piscev preprosto ni mogoče več ločevati od njihovih javnih podob v zmediatiziranem svetu potrošnje in popularne kulture: njihova vloga literarnih zvezdnikov funkcionira kot nekakšna para-fikcija, podnapis k romaneskni zgodbi. Bolje kot zavračati ta dela kot nerelevantna in plehka zaradi svojevrstnih javnih profilov avtorjev, je vzeti v obzir preplet teh elementov kot novega modela komunikacije v literarni industriji. Literatura pač ni več samo branje, ampak postaja (tudi) dogodek, pravi zvezdniški performans.

Junak kot potrošnik – svet kot veleblagovnica

Ameriški psiho v resnici lahko razglasimo za klasiko ameriških 80-ih; čeprav močno potencirano, dejansko upodablja vse klišeje tega desetletja: krčevit pohlep, neobrzdano agresijo, povzpetniško komolčarstvo, manično potrošništvo. Vsebinsko lahko roman kratko označimo kot nizanje okrutnih zločinov in sadistične seksualnosti glavnega junaka, mladega newyorškega borznika Patricka Batemana, pomešano s prizori družabnih srečanj in obedovanj, ki jih prekinja podrobno popisovanje njegove lastnine. Natančnejši opis niti ne bi imel pravega smisla in tudi ne bi učinkoval kot celota, saj poglavja ne sestavijo koherentne linearne zgodbe, pač pa roman ostaja na ravni fragmentov. Branje *Ameriškega psiha* je v resnici mučno prebijanje skozi poplavo pikolovskih opisov stvari od enega brutalnega prizora (spolnega) nasilja do drugega.

Patrick Bateman je popoln potrošnik. Porabniška logika v celoti določa njegov odnos do sveta in ljudi, ki je dosledno odnos kupca do razpoložljivega blaga, in jo lahko razberemo v vsakem njegovem dejanju in v vsaki njegovi misli. Bateman vse doživlja, dojema in počne kot potrošnik. Že od prvega poglavja naprej, ki sploh deluje kot nekakšen mikrokozmos romana, čeprav se ne zgodi nič posebnega. V ospredju je fantastična sofisticirana večerja in površno kramljanje zbranih snobovskih znancev, v katerem prevladuje razprava o blagovnih artiklih. Osredotočenje na kuliso zunanjega videza je takojšnje in ostane rdeča nit ne le tega večera, pač pa romana v celoti. S tem prvo poglavje že uveljavi ekskluzivnost malega sveta, statusno hysterijo, vzvišeno snobovstvo in bahavo potrošnjo.¹²

Ameriški psiho od začetka do konca podaja Patrickovo življenje tako, kot da bi kategoriziral artikle v veleblagovnici. Poglavlja so praviloma kratka, z jedrnatimi odsekanimi naslovi – 'Urad', 'Zmenek', 'Kosilo', 'Torek', 'Poslovni sestanek', 'Božična zabava'. Nenavadnost te strukture je vsiljiva in bralca prikrajša za užitek, da bi se prepustil toku pripovedi. To dodatno ovira dejstvo, da poglavja ne prikazujejo zaporedja dogodkov – niti takrat, ko se zdi to samoumevno. Jutru v prejšnjem poglavju sicer v naslednjem lahko sledi popoldan, vendar natančno branje, največkrat pa kar primerjava Patrickove obleke, vsakič znova sporoči, da smo se znašli v nekem čisto drugem dnevu. Batemanovo življenje, ki se sicer v pravilnem sosledju odvija med pisarno, restavracijo, telovadnico in posteljo, na ta način minirajo in drobijo nenehni narativni preskoki.

V podobnem brzostrelnem stilu je popisana tudi Batemanova lastnina. Njegovo stanovanje je tempelj statusnih simbolov, prizorišče razkazovalne potrošnje. Drugo poglavje z naslovom 'Jutro' je eno samo naštevanje Batemanovih luksuznih predmetov:

»Slika gleda na dolgo, belo tapecirano zofo in tridesetpalčni Toshiba digitalni TV sprejemnik; to je visokokontrastni, visokodefinirani model, razen tega pa ima štiriogelno video stojalo z NEC-ovim high-tech zaslonom s sliko-v-sliki, digitalnim sistemom efektov (in freeze-frame); audio del vključuje vgrajeni MTS in ojačevalnik s petimi vati na kanal. [...] Pred zofo stoji Turchinova kavna mizica s stekleno površino in hrastovimi nogami, Steubenove steklene živalice pa so strateško razmeščene okoli dragega kristalnega pepelnika iz Fortunoffa, čeprav ne kadim« (1994: 34).

Poglavje, ki nam tako nazorno naslika Patrickovo domovanje z vsobnobovsko-fancy-stylish opremo, zaključí epopejsko poročilo o njegovi jutranji toaleti, pri kateri uporabi povsem nedoumljivo število najrazličnejših proizvodov, med drugim kremo za britje, vlažilno, brezalkoholni antibakterični toner z vodo ovlaženimi koščki vate, blažilni losion, gel, očesni balzam proti staranju, vlažilni zaščitni losion in losion za lasišče (ibid.: 37). S tem opisom prepričljivo opraviči naziv 'zolajevskega neonaturalizma', kot so nekateri kritiki označili njegov stil (B. Morrison v Young 1992c: 104). Nič čudnega, da sredi takšne zadušljive preokupacije s proizvodi Patrick enkrat (!) doživi živčni izpad, ko se ga v trgovini z video-filmi »polasti manjši napad tesnobe. Preveč pofukanih filmov je na izbiro!« (1994: 134), in se mora – skrivaje za reklamnim kartonom – pomiriti z valiumom. Izjava velja za eno središčnih v romanu, saj je med redkimi Batemanovimi histeričnimi reakcijami na dražljajsko prenasičenost, za katero se zdi, da jo sicer dojema kot nekaj povsem naravnega. Ekspresivno še intenzivnejši, v izhodišču pa ravno nasproten, je Patrickov izpad v eni od restavracij, ko začne z vso strastjo kričati o tem, kakšna mora biti perfektna pica: »/.../ z bobnečim glasom zakričim: 'Nihče noče pofukane pizze z zobatcem! Pizza mora biti kvašena, malce kruhasta in imeti mora sirovo skorjo! Tukaj pa je skorja kurčevo pretanka, ker drekaški kuhar, ki tukaj dela, vse prepeče! Pizza je suha in drobljiva!« (Ellis 1994: 59).

Sploh se zdi, da je hrana v romanu povzdignjena na raven umetnine; ogromno energije je vložene v to, da Patrick uspešno rezervira mizo v

najpopularnejši restavraciji, ki so vse smešno drage in kjer strežejo ekso-tične jedi v podobi ikoničnih artefaktov. Po drugi strani pa mu na primer umetniške slike ne pomenijo nič drugega kot investicijo – so vredno tržno blago, ne pa vir užitka in kontemplacije. Hrana je vseskozi v središču pozornosti; tudi zato, ker se Batemanovo družabno življenje (če sem ne štejemo njegovih seksualnih perverzij) omejuje predvsem na pijančevanje in obedovanje s prijatelji v najelitnejših klubih in restavracijah.

Ellis z Batemanom ustvari lik človeka, ki mu identiteta in osebno bogastvo pomenita eno in isto stvar. Ljudi vrednoti in kategorizira glede na to, koliko zaslužio, kako so oblečeni in kam zahajajo.

»Vanden [ime znanca, op. A.V.] je mešanica med... Limitedom in ... rabljenim Benettonom', reče Price z iztegnjenimi rokami in zaprtimi očmi. 'Ne', se nasmeh-nem in se skušam vključiti v pogovor. 'Rabljenim Fioruccijem'« (Ellis 1994: 27).

Ali pa: *»'... dvomim, da Stash pride na družabne strani revije W, kar sem imel za svoj kriterij izbiranja prijateljev', reče Price« (ibid.).*

Patrick preprosto ne zmore ločiti med materialnim in človeškim. Pri-česka je slaba zato, »ker je poceni« (ibid.: 29). Njegovo reduciranje ljudi na raven potrošnega artikla determinira tudi način, kako misli samega sebe in o samem sebi. V številnih notranjih monologih zato prihaja do očitnih motenj v občutenju in odnosu do stvari, ljudi in čustev:

»Premišljudem o J&B-ju. O kozarcu J&B-ja v desni roki premišljudem. O roki premišljudem. O Charivariju. O Charivarijevi srajci. O testeninah premišljudem.¹³ O Jami Gerz premišljudem. Z veseljem bi pofukal Jami Gerz, premišljudem. Porsche 911. O šarpeiju premišljudem. Rad bi imel šarpeija. Star sem šestin-dvajset let, premišljudem. Naslednje leto bom sedemindvajset. Valium. Rad bi vzel valium« (Ellis 1994: 99).

Posedovanje in konzumiranje je razumljivo tudi edino, kar povsem obvladuje njegovo razpoloženje in odloča o njegovi dobri ali slabi volji. Iz tega izhaja tudi bolešno in agresivno ljubosumje, ki je posledica tekmovalnega primerjanja samega sebe z drugimi, saj ne prenese, da ima kdo kaj, česar nima tudi sam, ne da bi ga pri tem obhajale morilske misli. Na poslovni uspeh Paula Owena na primer reagira tako, da ga preprosto umori. V popolnoma komodificiranem svetu Patricia Batemana je tudi uspeh pač samo vrsta blaga.

Ellisovo vsepovsodno konzumiranje se manifestira na različne načine: kot kupovanje, obedovanje, spolno občevanje, kot medijska potrošnja in seveda – kot uničevanje. Različne potrošniške prakse se okrutno spreple-tejo v Batemanovih seksualnih umorih, ko žrtev na koncu pogosto še skuha in poje, vse to pa ves čas s kamero snema na videokasete, ki jih potem znova gleda. »Bateman je potrošnik z neomejenimi željami in kot tak ni sposoben ločiti med nakupom kamere in pridobitvijo ženske« (Annesley 1998: 14). To nazorno ilustrira tudi eden sicer številnih pri-zorov, v katerem Bateman snema agonijo svojih umirajočih žrtev. Ellis v opisu hladnokrvno oponaša diskurz prodajne brošure:

»Ker skušam te punce razumeti, kot običajno fotografiram njuno smrt. Za Tori in Tiffany uporabljam Minix LX ultra-miniaturno kamero, ki uporablja 9,5

*milimetrsk*e filme in ima 15 milimetrski objektiv z zaslonko 3'5, svetlomer, vgrajen nevtralni filter, stoji pa na trinožnem podstavku. V prenosni laserski gramofon, ki stoji na polici, vtaknem CD skupine Traveling, da zaduši vse krike» (Ellis 1994: 360).

Nasilje in sadistična seksualnost sta tisto tematsko polje, ki ga Ellis najintenzivneje izrablja za ponazoritev moralno razkrojene podobe sveta, kjer je vse naprodaj. Patrickova kaprica je absolutni suveren, njegova potrošniška moč pa ultimativni gospodar. Bogastvo mu omogoča razsipno ekscentrično življenje, spretno pa ga uporabi tudi za to, da vsakič znova uspešno zakrije sledi svoje brutalnosti. Princip svobodnega trga je prignan do skrajnosti, kar Ellis še dodatno poudari z umestitvijo Batemana v svet financ. Ime njegovega borznega podjetja Pierce & Pierce lahko beremo tudi povsem dobesedno, sicer pa Bateman sam sprevrča besede 'mergers & acquisitions' v 'murders & execution'.¹⁴

Očitno je, da o samoiluzivnem avtonomnem hedonizmu pri *Ameriškem psihi* ne moremo (več) govoriti. Preprosto zato, ker Bateman ne izpolnjuje osnovnega pogoja Campbellovega koncepta, namreč želje, poželenja ali strasti. Govoriti o strasti pri popolnoma hladnokrvnem Batemanu je povsem neustrezno, njegova potrošniška obsesija namreč ni strast v običajnem ekspresivnem pomenu besede, ker se skozi Patrickovo sprevrženo optiko kaže zgolj kot samoumevna vizija sveta. Za dejanji se ne skriva nobena poglobljena ideja, saj lahko Ellis le na ta način ubesedi popolno izpraznjenost in s podobo nesmisla lansira želeno kritiko. V tem pa Bateman toliko bolj ustreza postmoderni potrošnji. V svetu pripovedništva praznine želja izgublja razvidno funkcijo primarnega stimulansa potrošnje in sploh ni več niti jasno artikulirana kot želja, pač pa izginja v nemotiviranem gonu, ki že prestopa meje v obsedenost. To pa še ne pomeni, da lahko Batemanove zločine odpravimo kot 'zločine iz strasti'; so zgolj naravna posledica njegovega odnosa do sveta. Batemanovo potrošništvo, čeprav potencirano čez meje sprejemljivega, je s postmodernim primerljivo prav v izgubi želje. Paradokсно na njeno mesto ponovno stopi potreba, a ne potreba po konkretnih predmetih, pač pa kompleksnejša nuja po estetski samostilizaciji in identitetni samorealizaciji. To nam sicer lahko pojasni Batemanove modno-dizajnerske in jedilne obsesije – ne pa tudi njegovih morilskih eskapad.

Fiktivnost Batemanovega sveta

Izrazita izumetničenost in skonstruiranost Batemanovega vsakdana se najizraziteje pokaže v njegovi medijski potrošnji. Njegovo razmerje do množičnih medijev nas zanima na dveh ravneh: prvič dobesedno, kar zadeva Patricka kot uporabnika občil; drugič pa predvsem na ravni Batemanove percepcije realnosti, za katero se zdi, da je povsem zmediatizirana, tj. medijsko posredovana.

Ameriški psihi je poln referenc na popularne artefakte masovne medijske kulture – vseskozi se omenjajo *Late Night with David Letterman*, pa *Oprah Winfrey Show* in *Pri Huxtablovih*, modne revije *W*, *GQ*, *Face*, *Vanity*

Fair, in časopisi *New York Times* in *USA Today*, da o imenih zvezdnikov – igralcev, pevcev in modnih kreatorjev – niti ne govorimo. Gotovo ni naključje, da Bateman prebira predvsem *New York Post*, vodilni mestni tabloid, ki ga odlikujejo senzacionalistične reportaže črne kronike, torej tudi poročila o izginotjih njegovih lastnih žrtev. Podobno so videokasete, ki si jih redno izposoja, povsem primerljive z njegovim lastnoročno posnetim snuff-gradivom. Vse to lahko beremo kot znak za to, da Bateman ne loči medijske od dejanske realnosti. Po principu 'kar gledaš, to si', sam preprosto reproducira medijsko konzumirane izkušnje, kar vodi v repetitivno morilsko izživljanje. Vendar gre Ellis še dlje. Z vpeljavo *Patty Winters Showa*, (izjemoma neobstoječe) televizijske oddaje, o kateri nam Patrick poroča tako rekoč v vsakem poglavju, destabilizira oprijemljivo romaneskno realnost in zgodbo povsem odpre v imaginarno.¹⁵ Med gosti talk showa se namreč znajdejo ženske z multiplimi osebnostmi (ena od njih deklarira, da se »ta mesec večinoma počuti kot ovčja zarebrnica« (1994: 40), govoreče živali (hobotnica, ki prosi za sir), deček, ki se je zaljubil v škatlo mila, in 'Bigfoot', ki se Patricku celo zdi presenetljivo artikuliran in šarmanten.

Ob vsem tem niti bralci nismo sposobni razločiti, ali oz. kdaj Patrick misli resno in kdaj se norčuje. Batemanov popačen odnos do realnosti je v tekstu očiten kljub podrobnemu, celo naturalističnemu opisovanju, ali pa morda zato še bolj. Delo na Wall Streetu, kjer vsakodnevno upravlja z brzečimi nizi digitalnih števil, ki že same po sebi izrazito abstrahirajo dejanske vrednosti, ki jih označujejo, dodatno slabi njegov občutek za realno. Njegovo nasilje se zdi brez vsake povezave s humanostjo ali sploh s kakršnokoli človeško izkušnjo. Ellis tak vtis krepi z uporabo filmskega žargona in s karikiranjem Batemana po vzorcu junakov televizijskih serij in filmskih zgodb. Bateman je, kot lucidno ugotavlja Annesley, »screened-off from reality« (1998: 18). Svoje finančno stanje razbira z računalniškega zaslona, življenje v New Yorku dojema skozi zamegljena okna limuzine, kulturne informacije pobira zgolj iz posredovanih poročil medijev.

Ellisova interpretacija tehnološko zmediatiziranega sveta se s tem močno nagiba k videnju družbeno-kulturne situacije konec 20. stoletja, kot jo je s svojo teorijo kopije brez originala opisal Jean Baudrillard. Njegove teze o hiperrealnosti, simulakrih in simulaciji na več ravneh ustrezajo Ellisovi potencirani verziji poblagovljenega vsakdana slehernega sodobnega potrošnika. V eseju *Simulakri in znanstvena fantastika* (1981) Baudrillard predstavi tri ravni simulacije: simulakri prvega reda temeljijo na podobi in imitaciji z jasno ločnico med realnim in imaginarnim; pri simulakrih druge kategorije ta sicer še vedno obstaja, vendar je imaginarno samo še multiplikacija realnih možnosti; simulakri tretje ravni pa so t. i. simulakri simulacije, ki so sami po sebi anticipacija realnega in torej pred realnim, kar pa postavlja pod vprašaj kakršnokoli razmerje z realnim, saj je realno samo postalo fikcija. Batemanova zamegljena optika se vpisuje nekam med simulacijo drugega in tretjega reda, kjer se fikcija in realnost stapljata oz. je slednja potencirana, imaginirana in kopirana.

Klasična Campbellova shema deloma drži le za Batemanovo potrošnjo kulturnih artefaktov. Njegovo napajanje ob porno videokasetah je

spervertiran primer izrabe popularnih kulturnih form (romanov, filmov, glasbe) za izmišljanje sanjarij, le da se Patrick s tem ne zadovolji, pač pa imaginirano vedno znova udejani v realni okrutnosti, s tem pa tudi sanje izgubljajo svoj domišljjski status. Njegove okrutnosti ne moremo pojasniti z nobenim potrošniškim konceptom, v nadaljevanju jo zato posredno osvetljujemo z analizo, ki Ellisov roman razčleni z vidika njegovih narativnih postopkov.

Vprašanje (ne)moralnosti in skonstruiranost pripovedovalca

Annesleyjeva osnovna teza pri obravnavi *Ameriškega psiha* je, da je za brutalne zločine Patricka Batemana v resnici odgovorna nečloveško skomercializirana in naraščajoče materialistična družba. »Batemanova blaznost je naravni produkt okolja, v katerem se divje potrošništvo križa s hiperrealnostjo medijske družbe« (Annesley 1998: 19). Ellis naj bi med vrsticami izražal strah, da bo proces komodifikacije s proliferacijo simulacij spodkopal vse sledi humanosti in sproduciral kulturo praznine in brezbrizja, kot jo uteleša Batemanov New York. S pretirano grozljivim portretom Patricka Batemana naj bi po principu učinka nasprotij lansiral etično kritiko. Njegova podoba je v svojem nepojmljivem zlu še toliko učinkovitejša zato, ker ga okolica vseskozi dojema kot neškodljivega 'fanta iz sosesčine', njegovi elitni znanci pa kvečjemu kot običajnega japija. Pri tem je tudi videti bolj ali manj tako kot vsi ostali, oblači se podobno, kupuje v istih trgovinah in je skratka popoln konformist oz., v značilni Ellisovi dikciji, »totalni GQ«¹⁶ (1994: 110). Njegova normalnost je toliko grozljivejša zato, ker posredno ukinja potrebo po legitimaciji in (psihološki) utemeljitvi njegovih dejanj. Ellis niti približno ne interpretira Batemanovih odvratnosti v luči destruktivnih poskusov nihilističnega samodefinitiranja, kar bi lahko pripisali zločinu v Camusovem *Tujcu (L'Étranger)*, 1942) ali v Gidovih *Vatikanskih ječah (Les caves de Vatican)*, 1950). Njegovi zločini ostajajo prazni in nerazložljivi. Nezmožnost proizvesti zadovoljivo substancialno ozadje se ujema z avtorjevim molkom o Batemanovi družinski zgodovini in osebni preteklosti, kar bralcem precej oteži razlago njegovega ravnanja, saj je prav navezava na otroštvo pogosto jedro razlage vedénja morilcev – tako v fikciji kot realnosti. V *Ameriškem psihi* skratka pogrešamo kakršnokoli eksistencialno refleksijo zla. Tak pristop Ellisu omogoči ustvariti besedilo, ki sporoča, da Patrick na najodvratnejši možen način zgolj odgovarja na nagovor množičnih medijev in logike prostega trga, da bi vzbudil moralno ogorčenje in sprožil kritično reakcijo.

Čeprav se strinjamo, da *Ameriški psiho* kljub na videz drugačnemu vtisu nosi močno moralno sporočilo, nas Annesleyjevo pojasnilo ne zadovolji povsem, saj pristaja na preprosto razlago nasprotnega učinka, ne pojasni pa nerazumljivih narativnih preskokov, logičnih napak in celega niza repetitivnih retoričnih postopkov, za katere verjamemo, da niso sami sebi namen. Če pozorno beremo Annesleyja, nastavke za drugačno interpre-

tacijo Ellisovega etičnega apela prepoznamo tudi v njegovi sicer zelo premočrtni hipotezi. Annesley skuša povedati približno tole: če se ne moremo in nočemo sprijazniti s tem, da Ellis v romanu povsem neprizadeto opisuje najhujše možne krutosti, smo tako rekoč prisiljeni predpostavljati, da v nekakšnem implicitnem podtekstu sugerira nasprotujočo, avtorsko obsodbo izrečenega. V njegovih zgodnejših delih je kritika značajev in vrednot namreč ves čas jasno razvidna, povsem očitno v romanu *Manj kot nič* (1985), nekoliko manj, a vendarle, pa tudi v *Rules of Attraction* (1987). V *Ameriškem psihu* (odkrite) obsodbe Batemanovih dejanj ni. Ellis ne ponudi nobenega moralnega sklepa, pač pa le neskončno igro označevalcev z večnim odmikanjem pomena. Kritiki so Ellisa res medijsko linčali, vendar pa si niso upali razglasiti, da avtor v resnici opravičuje ali kakorkoli odpušča okrutna dejanja razčlovečenja in umorov. Obenem jim tudi ni uspelo razložiti, kdaj in kako, če sploh, se Ellis sam distancira od opisanih dogodkov, saj roman tega preprosto ne omogoča. To je postavilo kritike v nesmiseln položaj, ko so najprej iskali ustrezen moralni okvir in temu primerno zagovarjali razkorak med navideznim in dejanskim sporočilom, za povrh pa so se ubadali še z avtobiografsko dimenzijo v romanu, da bi tako definirali avtorjeve lastne občutke in namene. Vse to nazadnje prepusti uganko bralcu; tistemu, ki se noče zadovoljiti s povsem površnim branjem, je naloženo breme, da zapolni prazna mesta in besedilo umesti v moralno približno sprejemljive koordinate.

V resnici lahko trenje med navideznim in dejanskim opazujemo na več ravneh in skozi cel roman. Knjiga je res pisana tako, kot da se nam ponuja samo v prelistanje; v jeziku modne brošure, diskurzu reklam in nevrotičnem komentarju z manekenskih pist. Pa vendar nam prav pozorno branje razkrije cel kup razpok in nedoslednosti, ki ena za drugo nazadnje pokažejo na popolno skonstruiranost in dejansko nezmožnost obstoja Patricka Batemana.

Osnovo za to, da Ellisa distanciramo od Batemana, nam ponuja narativna konstrukcija razmerja med avtorjem in glavnim protagonistom. Pripoved je vseskozi prvoosebna, Patrickova, vendar se Ellis že s tem, ko prvo poglavje naslovi 'Aprilske šale' (ang. April Fools), takoj na začetku postavi v vlogo nekakšnega nadzornega glasu iz ozadja in tako ustvarja disonanco med Patrickovimi izjavami in avtorsko avtoriteto. Trenje med piscem in pripovedovalcem se subtilno nadaljuje skozi cel roman in ustvarja vtis avtorjevega tihega distanciranja ali celo nestrinjanja z Batemanovimi mislimi, kar deluje kot tolažba za mnoge ogorčene kritike in bralce. Tudi sami mislimo, da roman takšno tolažbo omogoča in nudi, vendar za to iščemo nekoliko bolj osnovane indice. Prepoznanje diferenciacije med Ellisom in Patrickom pač ni dovolj, še posebej, ker je tudi ta močno zamegljena in nejasna. Mestoma Patrick sicer res nastopi tudi v tretji osebi, vendar je ta vedno v funkciji prvoosebne pripovedi, torej 'videnja samega sebe, kako počne(m) to in to'.

Za nas je razprava o odnosu med avtorjem in junakom pomembna predvsem zato, ker se ravno v tej zvezi vrstijo postopki, ki zdi-se-da načrtno spodkopavajo Batemanovo (seveda vseskozi fikcijsko)¹⁷ realnost, ker ga delajo preveč nekonsistentnega tako v vlogi pripovedovalca kot glavnega

junaka. V zvezi s tem nas zanima stopnjevana fikcionalizacija, ki Batemanu spodnaša tla in ga dela fiktivnega že znotraj same fikcije, to pa se ujema s prejšnjo ugotovitvijo o deformiranem odnosu do realnosti in o neartikulirani meji med realnim in imaginarnim.

Kot enega takšnih primerov načrtnega konstruiranja Batemanove ne-realnosti je moč razumeti povsem neumestne vložke refleksij o popularni glasbi. Po vsaki večji morilski akciji – po umoru črnega klošarja Ala, po Bethany in po množičnem masakru v poglavju 'Chase Manhattan' sledi nenavadno pomirljiva meditativna analiza pop izvajalcev: Alovi odvratni smrti recenzija Genesisov, razmesarjenju Bethany poglavje o Whitney Houston, moriji na Manhattnu pa esej o Huey Lewis and the News. Sprememba v stilu in tonu je tako očitna, da se zdi nemogoče, da bi to 'napisal' isti Patrick, ki je še stran nazaj med oči hladnokrvno ustrelil temno-poltega hišnika (kar je, mimogrede, eden njegovih redkih 'direktnih' zgolj-umorov). Jezik je sofisticiran in emocionalen, daleč od siceršnje hladnokrvne brezbržnosti, tok misli organiziran, skratka – zgleden primer mnenjskega novinarstva. Kljub temu so vsa glasbena poglavja napisana strogo v prvi osebi, tako da običajen bralec predvideva, da avtor še naprej podaja Patrickove misli. Vendarle ti rezi močno spodnašajo njegovo narativno koherentnost in pri tem sploh niso edini. Kredibilnost dodatno krha nenavadno zaporedje dogodkov. Potem ko v 'Chase, Manhattan' Bateman najprej ubije uličnega saksofonista, iranskega taksista in nekaj policajev, nazadnje pa še nočnega čuvaja, in ga lovi cela truma ljudi, helikopter, policijski avto, rešilec in oboroženi možje, ga za glasbeno recenzijo v naslednjem poglavju najdemo brezbržno v postelji s Courtney. Artificielno pretirana je tudi sama morilska monstroznost Patricka Batemana, in sicer na povsem 'teoretični' ravni, že zato, ker združuje nezdružljivo, ko v isti osebi preplete množični in serijski tip morilca, za katera ni znano, da bi kdaj resnično soobstajala (cf. Salecl 1993).

Če se je gornji prikaz nanašal na zgodbeno dimenzijo nestabilnosti in neprepričljivosti Patricka kot pripovedovalca in junaka, nadaljnji primeri opozarjajo na popolno belo liso v orisu njegovega značaja. Ellis pri oznaki značajskih lastnosti povsem odpove – človeški element je popolnoma razvrednoten, kar krepi vtis, da v romanu ves čas upravlja z igralnimi figuricami. V resnici imajo vsi protagonisti težave z razločevanjem svojih prijateljev in drug drugega. Že na tretji strani romana »tip, ki je močno podoben Luisu Carruthersu, pomaha Timothyju, ko pa Timothy ne pomaha nazaj, tip – nazaj polizani lasje, naramnice, očala z roževinastim okvirom – spozna, da ne gre za pravega človeka in se znova zagleda v svoj izvod USA Today« (1994: 11). In čez nekaj strani ponovno: »Postava z nazaj polizanimi lasmi in roževinasto uokvirjenimi očali se prikaže iz daljave [...] in Timothy glasno vpraša: 'Je to Victor Powell? Pa menda ne.' Moški prečka florescentni soj ulične svetilke [...] in ošine Prica skoraj kot da bi se poznala, a prav tako hitro doume, da ga ne pozna, in Price prav tako hitro doume, da ni Victor Powell, in moški gre dalje« (ibid.: 14).

Poleg Timothyja še pogosteje zamenjujejo samega Patricka; prijatelj Harold Crane ga imenuje Davies in Donaldson, Paul Owen ga zamenja za

Marcusa Hallberstama (1994: 173), nočni čuvaj ga nagovori z gospod Smith (1994: 414) – zamenjava identitet se skratka vrsti skozi cel roman. Ob tem se razumljivo pojavi vprašanje, kdo sploh je Patrick? Krepijo pa ga še številni drugi pomisleki, ki izhajajo zlasti iz njegove vloge pripovedovalca. Zanimivo je, da v *Ameriškem psihu* prepoznavamo cel kup likov iz drugih, predvsem *blank fiction(s)* romanov. Tako je Patrick Bateman na primer nastopil kot starejši brat Seana Batemana v *Rules of Attraction*; Pierce & Pierce, kjer Patrick dela kot borzni posrednik, je obenem tudi investicijska firma Shermana McCoyja iz *Bonfire of the Vanities* (1987) Toma Wolfa; Stash bi bil lahko Stash iz *Slaves of New York* (1986) Tame Yanowitz; Alison Poole – Patrick pripoveduje o njenem srhljivem srečanju – je junakinja McInerneyjeve *Story of My Life* (1989), in nenazadnje se sam Bateman kasneje pojavi tudi v Ellisovem naslednjem romanu *Glamorama* (1999). Zdi se, kot da bi želel Ellis s tem namerno poudariti dvojno fikcijskost Patrickove eksistence.

Po vsem tem torej ni več tako samoumevno, da imamo Patricka brez zadržkov za 'resničnega' moralca. K takšnim zaključkom nas mestoma neposredno spodbudi celo on sam. V pogovoru s svojo predano tajnico Jean, ki mu razkrije ljubezen, pravi:

»... obstaja nekakšna zamisel o Patricku Batemanu, nekakšna abstrakcija, vendar moj resnični jaz ne obstaja, zgolj entiteta je, nekaj neresničnega, in čeprav lahko prikrivam svoj hladni pogled in mi lahko stisnete dlan in čutite meso, ki oklepa vašo, in nemara lahko zaznate celo to, da sta najina življenjska sloga primerljiva: mene preprosto ni tam... Moj jaz je ponaredek, odklon... Moja osebnost je nepopolna in neoblikovana [...]« (1994: 446–447).

Zdi se, da Patrick, ki ga poznamo iz romana, preprosto sploh ne obstaja in je oseba, ki v pogovoru z Jean doživlja nekakšno razodetje, nek drug Patrick; tisti, ki ga Carnes vidi kot 'goody-goodyja', in tisti, ki piše tehtne in emocionalne premisleke o popularni glasbi in sploh ni nikoli nikogar ubil. Bateman, kot ga poznajo prijatelji in Carnes, očitno ni tisti človek, ki govori zgodbo romana. Ali je morda kdo od ostalih likov iz knjige? Ali bi bil lahko Patrick Owen, čigar stanovanje si je prilastil, potem ko ga je prej seveda ubil? Ali je morda celo Marcus Halberstam? Ne vemo. Sam Patrick v dialogu z Jean izjavi: »[...] mene preprosto ni tam« (ibid.). Oseba, ki pripoveduje o strahotnih umorih, je karakterno povsem nesustancionalna in ne eksistira v nobenem tradicionalnem fikcijskem smislu. Prav lahko bi ga imeli tudi za duha – za duha časa (Young 1992c: 118) v najbolj črni možni verziji. Patrick deluje zgolj kot sredstvo, retorična figura, pripomoček.

Med opaznejšimi Ellisovimi retoričnimi eksperimentiranjmi, ki pritrjujejo tezi o 'neobstoju' Patricka Batemana, je posebej zanimiv literarni maneuver, s katerim dobesedno ukine Tima Pricea. »'Odhajam,' zakriči« in sredi nočnega kluba ponikne nekam v globino samega romana (1994: 75–76). Čez slabih 400 strani ga Ellis znova prikljče, ko zapiše: »In zgolj zaradi navade se spet pojavi Tim Price oziroma skoraj prepričan sem, da je tako«¹⁸ (1994: 454). Citat jasno pokaže na nalašč razkrit postopek avtorjevega svobodnega izmišljanja. Podobno učinkujejo tudi stavki, kot

denimo: »'Prav nič višje ne grem,' morda reče voznik« (označila A.V.; ibid.: 10). Vse to razgrinja in obenem krepi skonstruiranost naracije in karakterno in pripovedovalsko nestabilnost osrednjega akterja kot namerno in zavestno pisateljsko strategijo. Vprašanje je sicer, če bi lahko sem prišteli tudi čisto prave (podatkovne) spodrsrljaje, kakršen je na primer ta, ko Patrick (Ellis?) pesem *Be My Baybe* pripiše skupini Crystals namesto The Ronettes, ampak v vsakem primeru je dokazov dovolj, da v diktaciji prometnega opozorila sklenemo: »Nezanesljivi pripovedovalec na delu!« (Udovitch v Young 1992c: 107).

Res pa je, da lahko – zdaj, ko vemo, da je Ellis oz. njegov Patrick tudi hoté nedosleden – vsakič znova podvomimo o nenamernosti njegovih spodrsrljajev. Ko na primer 'čevlji znamke Susan Warren Bennis Edwards' postanejo v besedilu naenkrat 'čevlji Warren Susan Allen Edmonds', kasneje pa še celo 'čevlji Edward Susan Bennis Allen', se zato vprašamo, ali želijo takšne mini spremembe mini detajlov sprožiti kakšen učinek in kaj sporočiti. Navsezadnje je Ellis sam izjavil: »Kar me je [v romanu, op. A.V.] zanimalo, so jezik, struktura, detajli« (v Young 1992c: 87).¹⁹

Če torej Ellisovo sklicevanje na podrobnosti vzamemo resno, se tudi njegovo konstantno minuciozno opisovanje oblek in najrazličnejših modnih dodatkov izkaže za bolj kompleksno in pomenljivo sredstvo, kot se morda sprva zdi. Kritike (in bralce) je jezilo predvsem zato, ker se jim je – povsem upravičeno – zdelo neznosno dolgočasno. Ellis se je očitno zavedal, da je bombardiranje z imeni blagovnih znamk in oglasnimi slogani lahko dovolj nadležno in s tem učinkovito le takrat, kadar je močno koncentrirano in repetitivno. Mimo tega pa takšno nizanje (ko)mod(itet)nih atributov učinkovito realizira očitno avtorjevo intenco, da s pikolovskim opisom njegovega imetja Patricka povsem negira kot karakter. Ellisovo detajlirano 'oblačenje' Batemana namreč prej zabrisuje in utaplja v pozabljenju kot pa karakterizira in konkretizira, obenem pa onemogoči, da bi sploh razločili en lik od drugega. Kot Ellis sam prav dobro ve, najnovejše blagovne znamke in dizajnerske obleke zastarajo, še preden utegne napisati novo stran – s tem pa Batemana na vsakem koraku (u)manjka malce več, tudi zato, ker Ellis nikoli namenoma ne usklajuje zunanje podobe lika z njegovim značajem, ampak celo izrecno zavrača takšno simbolno konstruiranje karakterjev.

Bateman je od vsega začetka samo cifra, popolnoma absorbiran v blagovne znamke in kupljive artikle – je to, kar ima, jé, gleda in nosi. Edini kriterij, ki zanj velja, je, da so njegove stvari najboljše, najlepše, najdražje, najnovejše in sploh najbolj 'trendy'. Okus tu ne igra nobene vloge; bistvena je novost, in to v vseh treh Campbellovih smislih.²⁰ On je »everyyuppie« (Young 1992c: 103), brezbrizen do umetnosti, originalnosti, celo do lepote in ugodja. Opisu njegove eksistence morda še najbolj ustrezata gesli 'nakupujem, torej sem', in 'nakupuj, dokler ne obnemoješ!', ki pa tako ali tako veljata za slogana politično brezbrizne in potrošniško obnorele reaganovske Amerike 80-ih let. Ellis pravzaprav ne počne nič drugega, kot da s preprostimi retoričnimi sredstvi do absurda pretirava izkušnjo potrošnje in jo poskuša s tem močnejše ozavestiti. Prav to posledično slabi stabilnost Batemana predvsem v vlogi pripovedovalca in

sploh vsakršno realistično branje romana. Ellisu uspe pripeljati do skrajnosti deindividualizacijo v potrošniški družbi in demonstrirati, da Patrick v vlogi ultimativnega potrošnika, kot nekdo, ki je v celoti 'sestavljen' iz neavtentičnih, posredovanih, poblagovljenih želja, v pomanjkanju lastne individualnosti ne more zares obstajati, vsaj ne v tradicionalnem smislu Dickensovih literarnih junakov. Obsojen je na fragmentacijo in dezintegracijo. *Ameriški psiho* opisuje svet, kjer so pogubljeni tudi najbolj ekstremni poskusi oblikovanja individualnosti, ker je osebnost sama postala blago.

Bateman kot Des Esseintes 20. stoletja

Kljub temu, da Ellis nikoli in v ničemer odkrito ne obsodi Patrickovega ravnanja, lahko v redkih drobcih njegovih izjav vendarle zapazimo sledi samokritike, celo nekakšnega bizarnega svetobolja. V poglavju z naslovom 'Konec osemdesetih' se spusti v globok premislek o tragični naravi sodobne realnosti: »Individualnost ni več vprašanje... Strah, obtoževanje, nedolžnost, naklonjenost, krivda, izguba, neuspeh, gorje so bile stvari, čustva, ki jih nihče več ne čuti. Premišljevanje je nekoristno, svet je nesmišeln. Zlo je edina stalnost. Bog ni živ. Ljubezni ni mogoče zaupati. Površina, površina je bila vse, v čemer je vsak našel smisel...« (1994: 444).

To Batemanovo filozofiranje se zdi iskreno, čeprav ob številnih zločinih, za katere priznava, da jih je storil, zveni absurdno. Ko se mu ponudi pozitivna alternativa v obliki ljubezni predane tajnice Jean, njegova jokava izjava: »Želim si samo, da bi imel smiselno pomenljivo razmerje z nekom posebnim« (1994: *ibid.*), sicer izzveni klišejsko, a vsaj od daleč vzbuja vtis osebnostne zrelosti. Kljub temu, da – kot v tem primeru – mestoma le razbiramo vero v moralo izza spektakularnega hiperrealnega potrošniškega cirkusa, pa je *Ameriški psiho* pisan tako globoko iz potrošniške kulture, da niti tradicionalna kritika in zaskrbljenost niti ironija starejših romanopiscev niso več zares mogoče. Naj se Annesley še tako trudi dokazati, da je Batemanovo nasilje zgolj metafora komodifikacije, frenetične potrošnje, kapitalističnega razosebljenja in zmediatizirane fikcionalizacije izkušenj, nazadnje vendarle ugotavlja, da je roman tako zelo potopljen v poblagovljeni svet poznega 20. stoletja, da se zdi problematičen že sam poskus kritiziranja tega sveta, ker se niti kritika ne more izogniti posredni afirmaciji te iste družbe. Batemanovi nabuhli monologi o posebnih losjonih za obraz ali kvaliteti Eviana so verjetno res vsi namenjeni negativističnemu poudarjanju trivialnih obsesij sodobne družbe, vendar s tem dejansko producirajo naracijo, ki odseva te iste tendence in manije.

V tem smislu je Batemanova usoda blizu Des Esseintesovi. Romana iz povsem drugačnih kontekstov, Huysmanssov *Proti toku* (À rebours, 1884) in Ellisov *Ameriški psiho*, zbliža obsesija glavnega junaka, pa čeprav je Des Esseintesova strast po unikatnem, kvalitetnem in estetskem nekaj povsem drugega od Batemanovega plehkega pehanja za najnovejšim in najmodernejšim. Do skrajnosti rafiniran Des Esseintesov okus simbolizira

zavračanje in odpor do komercialnega sveta, vendar pa so njegove želje obenem paradokсно manifestacije potrošniškega hrepenenja po čutnih užitkih. Ob branju *Proti toku* je zato težko uiti spoznanju, da je protagonist privilegiran posameznik, čigar umik iz realnega sveta in pohod za estetiziranimi izkušnjami je tesno povezan z globokim poželenjem po perfektnih in luksuznih proizvodih. Kot pravi Rosalind Williams – kljub Des Esseintesovim obupanim poskusom, da bi odmisli ali vsaj ne upošteval tržnih vrednosti blaga iz Fontereyja, te delujejo kot nevidna magnetna polja, ki postopoma usmerjajo njegovo vedenje in odločitve (cf. Williams 1982). Bolj kot se skuša osvoboditi spon komoditetnega sveta, bolj je vanj ujet.

Nazadnje tako vendarle priznavamo Annesleyjevo razlago, ki Bate-manovo vedenje razume kot rezultat agresivne poglobljenosti in hektične potrošnje, vendar smo se pri tem oprli na druge poteze romana in razvili drugačne argumente. Vodile so nas predvsem podrobnosti – osredotočenost na detajle je tudi edino, kar bralca *Ameriškega psiha* rešuje pred dolgčasom.

Čeprav pozornost z obravnave celotnega fenomena *blank fiction(s)* že v naslovu preusmerimo na Ellisov ključni roman, se v zaključku vrnimo k pogledu na celotno 'smer'. Jasna opredelitev *blank* pisanja ostaja zamegljena in zmuzljiva. V članku smo sicer nakazali nekaj splošnih tematskih konvencij, vendar so vse močno fluidne. V tem smislu je termin *blank* najprimernejši možen, ker ponuja ustrezno ne-definicijo, saj sama praznina in nedoločljivost oznake razgaljata problematično naravo te literature in nejasno povezanost njenih piscev. A naj bodo njihova dela še tako neopredeljiva, postajajo bolj in bolj priljubljena – ob Ellisu in McInerneyju, ki sta že našla svoj prostor v ameriški literaturi, juriša mlajša generacija z Lindo Yablonski (*The Story of Junk*, 1997) in Irwinom Welshem (*Train-spotting*, 1993), kar sporoča tudi, da *blank fiction* nikakor ni več samo ameriška literarna kreacija. Kljub vsemu bi si ob vsem tem želeli še kakšen (bolj) optimističen roman o divji potrošnji našega časa.

OPOMBE

¹ Med drugimi poimenovanji za pripovedništvo praznine zasledimo še izraze 'uporniško pripovedništvo' (fiction of insurgency), 'novo pripovedništvo' (new narrative), težko prevedljiva 'down-town fiction' (urbano pripovedništvo) in 'brat-pack' (tolpa otročajev?), 'pank fikcija' (pripovedništvo punka) in uveljavljeni oznaki sorodno 'pripovedništvo izpraznjene generacije' (blank generation fiction). Zaradi različnih poetik piscev, ki jih združuje termin *blank fiction(s)*, se ta v literaturi največkrat uporablja v množini.

² Misel bi zahtevala tehtnejšo, pravzaprav že kar epistemološko utemeljitev, namreč – kako lahko za značilnosti nekega literarnega pojava, ki ga, razumljivo, vsakič soustvarijo specifične zgodovinsko-politične in socio-kulturne okoliščine, navajamo prav te iste razmere, ne da bi se zapletli v tавтоloško okolišnje? Zato pojasnimo, da pripovedništvo praznine prestopa meje literature v širši socialno-

kulturno-politični kontekst na drugačen način kot literarna gibanja doslej – bistvena razlika je predvsem v odnosu do popularne kulture, ki v teh romanih ni objektivizirana in reflektirana, saj preprosto ni več razvidna, zato ni več nekaj, na kar bi bilo možno pokazati ali jo izdvojiti. *Blank fiction(s)* preprosto je (so) popularna kultura – avtorji živijo povsem potopljeni vanjo in lahko pišejo samo iz nje same. Kot pravi eden od njih, Mark Leyner: »Popularna kultura je tako zelo del mene samega kot barva mojih oči. Dobesedno sem sestavljen iz tega. To sem jaz in po mojem tako mislijo vsi iz moje generacije« (v Young in Caveney 1992a: 16).

³ B. E. Ellis je rojen leta 1964; J. McInerney pa 1955.

⁴ Z izrazom 'fikcijski' merimo na kontekst znotraj romana oz. na časoprostorje in dogajalni okvir zgodbe.

⁵ V slovenščini navajamo samo naslove že prevedenih del, sicer jih puščamo v izvorniku.

⁶ Ker se zavedamo kompleksnosti, teže in polemičnosti pojmov 'realno' in 'resnično', se skušamo izogniti takšnim opredelitvam in raje sinonimno uporabljamo izraz 'dejanski' in 'obstoječi'. Kadar zgoraj naštete termine vendarle zapišemo, se nanašajo na najbolj splošno in zdravorazumsko pojmovanje realnega, največkrat prav v pomenu dejanskega in obstoječega.

⁷ Nedavni, razvpiti primer romana Faye Weldon *The Bulgari Connection* (2001), ki ga je to isto podjetje sponzoriralo kot svoje poslovno darilo, je lep primer 'reklamizacije leposlovja'.

⁸ V zadnjem času, ko se prevodi tuje strokovne literature o popularni kulturi in masovni potrošnji množično pojavljajo tudi pri nas, se izraz *consumption* (brez pomenske diferenciacije) sloveni kot 'porabništvo' (potrošnik pa kot porabnik). V prispevku kljub temu ohranjamo prej uveljavljeni prevodni ekvivalent potrošnja oz. potrošništvo (potrošnik), mestoma pa oba termina rabimo tudi sinonimno.

⁹ Campbell je zaslovel s svojo po webovski naslovljeno *Romantično etiko in duhom sodobnega porabništva* (*Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, 1987), v kateri med drugim pojasnjuje tudi za nas zanimivo formulo potrošnje (str. 119–144).

¹⁰ Dejansko se proces manifestira na različne načine in je lahko različno intenziven; opisan Campbellov model, ki je sicer močno uveljavljen in širše priznan, predstavlja zgolj elementarno strukturo delovanja. Kljub temu, da na začetek postavlja željo, ta ne funkcionira kot sprožilec procesa, ker ne vznikne sama od sebe, pač pa se pojavi sočasno z izdelki oz. za njimi, in šele ti so ti tisti, ki jo aktivirajo.

¹¹ Opisane postavke se nanašajo na razvite zahodne družbe, kjer je blagovna ponudba dovolj bogata in samoumevna, da se potrošnja sploh lahko transformira v prostor samostilizacije.

¹² Tipično veblenovski (Thorsten Veblen, 1857–1929) pojem *conspicuous consumption* (v delu *Theory of the Leisure Class*, 1899) označuje tip potrošnje oz. potrošnika, ki želi z izbiro artiklov pokazati na svoje materialno bogastvo in s tem na prvi pogled jasno markirati svojo družbeno-razredno pozicijo.

¹³ V izvorniku se stavek glasi »Fusili I am thinking« (1991: 80–81), kar s specifikacijo vrste testenin in z izrazom povsem partikularne želje učinkovito poudari Batemanovo obsesivno detajliranje komoditet in dodatno podčrtuje že tako pretirano nasičenost teksta s faktografskimi karakteristikami artiklov. V slovenskem prevodu je ta dimenzija izgubljena.

¹⁴ Besednih iger najdemo v Ellisovih delih kar nekaj: ime Batemanovega prijatelja Price-a lahko beremo kot aluzijo na prestiž; v romanu *Manj kot nič* ime glavnega junaka Clayja (slo. glina) morda simbolno ponazarja adolescentsko prilagodljivost, z Batemanom pa Ellis mogoče namiguje na Normana Batesa, glavnega junaka Hitchcockovega filma *Psyho*, ki obenem ponudi tudi referenco za naslov.

¹⁵ Izraze realno in imaginarno tu ponovno uporabljamo 'z rezervo', v pomenu dejansko in namišljeno, tudi kadar razpravljamo o zgodbi romana. Pri tem skušamo z opisi in različnimi atributi (medijsko, fiksijsko, romaneskno, navidezno ipd.) čim bolj nazorno razmejiti različne svetove v Ellisovem besedilu.

¹⁶ *GQ* je znana ameriška trendovska revija za moške.

¹⁷ Ellis sam opozori: »Vse osebe, dogodki in dialogi [...] so izmišljeni« (1994: neoštevilčena stran).

¹⁸ Spet se nam zdi primerneje navesti angleški izvirnik, ki se glasi: »And, for the sake of form, Tim Price resurfaces, or at least I'm pretty sure he does« (1991: 383), in bi ga lahko drugače, bolj dobesedno, prevedli tudi takó: »Zaradi forme [lahko tudi 'zaradi spodobnosti'] se ponovno pojavi Tim Price, vsaj mislim, da se.«

¹⁹ Morda je eden od zelenih učinkov, ki jih sproži takšno variiranje dizajnerske etikete, preprosto vprašanje: kdo bi sploh dal svoji blagovni znamki tako nemo-goče ime? In občutek, da se v poplavi čudno zvenečih imen skupaj z Batemanom meša tudi nam.

²⁰ V članku *The desire for the new* (1992) Campbell navaja tri vrste novega, kot jih lansira ideologija mode – (1) novo kot sveže oz. na novo narejeno; (2) novo v pomenu izboljšanega, ki se nanaša predvsem na tehnično dovršene in učinkovitejše izdelke; in (3) novo kot neznano, še ne-doživeto, ki se navezuje na individualno izkušnjo in posameznega uporabnika, ne pa toliko na sam artikel.

LITERATURA

- ANNESLEY, James, 1998: *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, St. Martin's Press, New York.
- BAUDRILLARD, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija. Popoln zločin* (prev. A. Kosjek in S. Pelko), Študentska založba, Ljubljana, zbirka Koda.
- CAMPBELL, Colin, 1992: »The desire for the new: its nature and social location as presented in theories of fashion and modern consumerism«, v: *Consuming Technologies. Media and Information in domestic spaces*, (ur. Roger Silverstone; Eric Hirsch), Routledge, London.
- , 2001: *Romantična etika in duh sodobnega porabništva* (prev. G. Moder), SH, Ljubljana, 43–64.
- CAVENEY, Graham, 1992: »Notes Degree Zero. Ellis Goes West«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 123–130.
- DEBELJAK, Aleš, 1994: »Vprašanje zla in odsotnost prepovedi«, v: Bret Easton Ellis: *Ameriški psiho*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 475–492.
- ELLIS, Bret Easton, 1991: *American Psycho*, Picador, London.
- , 1994: *Ameriški psiho* (prev. J. Potokar), Cankarjeva založba, Ljubljana, zbirka XX. stoletje.
- MORAN, Joe, 2000: *Star Authors. Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London/ Sterling.
- SALECL, Renata, 1993: *Zakaj ubogamo oblast? Nadzorovanje, ideologija in ideološke fantazme*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- ULE Nastran, Mirjana, 1998: »Od dominacije potreb k stilizaciji življenja«, v: *Časopis za kritiko znanosti*, letnik XXVI, št. 189, 103–116.
- WILLIAMS, Rosalind, 1982: *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford.

- WOLFE, Tom, 1988: »Stalking the Billion-Footed Beast«, v: Tom Wolfe: *The Bonfire of the Vanities*, Picador, London, vii–xxx.
- YOUNG, Elisabeth, 1992a: »Children of the Revolution. Fiction takes to the streets«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 1–21.
- , 1992b: »Vacant Possession. Bret Easton Ellis, *Less than Zero*«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 21–42.
- , 1992c: »The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis, *American Psycho*«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 85–123.

■ BLANK FICTION. THE OBSESSIVE CONSUMERISM OF AMERICAN PSYCHO

The paper deals with a group of contemporary American novels, which appears in the 1980s and is today known mostly as *blank* fiction. First, it briefly presents the main characteristics of the phenomena and its temporal and spatial context; then it explores one of its most representative novels, *American Psycho* by Brett Easton Ellis (1991). Within this framework the article focuses on the dimension of consumption and its manifestations which are apparent in the commercialization of the novel and the fame of the author, as well as in narrative, which puts the main hero Patrick Bateman in the role of the absolute consumer in content and in form.

Regarding the former, the article refers to the moral panic accompanying the publication of *American Psycho*, and as for the latter, it presents different forms of Bateman's media consumption and shows his uncanny defective reflex of commodifying everything and everybody. As a basis for the theory of consumption the cyclic model of lust – purchase (consumption) – disappointment – (renewed) lust, established by Colin Campbell, is used and adopted with specific characteristics of postmodern consumption.

Referring to the examples of Ellis's specific narrative devices which reduce the main character to a mere rhetorical instrument a thesis is developed that points to the total *constructedness* and, consequently, utter impossibility of even only the fictional existence of the central figure. As such, Patrick Bateman functions as a messenger of an inhumanly commercialized and increasingly materialistic society, and that indirectly explains and justifies the inconceivable evil of *American Psycho*.