

Birgit Olsen

# Et amerikansk mareridt

Om Bret Easton Ellis' *American Psycho*

Det er forholdsvis sjældent, at udgivelsen af en roman er genstand for den store bevågenhed i medierne. Bret Easton Ellis' *American Psycho* må siges at være undtagelsen.

*American Psycho's* hovedperson og jeg-fortæller er Patrick Bateman, en ung yuppie, der på mange måder er indbegrebet af den amerikanske drøm: rig, veluddannet, flot og charmerende. Samtidig er han en psykopatisk masse-morder. I løbet af romanens knap 400 sider fortæller Bateman med nærmest pedantisk akkuratse om sin gøren og laden – herunder også, hvordan han torterer og ombringer sine ofre, der ofte, men ikke udelukkende, er kvinder. Og det er angiveligt disse meget udpenslede voldsscener, der har sat sindene i kog i USA.

Balladen omkring romanen startede i november 1990, da *Time* og *Spy Magazine* kort før romanens udgivelse offentliggjorde nogle af de mest voldsomme passager fra manuskriptet. Dette påkaldte sig opmærksomhed fra ledelsen på Ellis' forlag, Simon & Schuster, som indtil da ikke havde læst manuskriptet. Selv om Ellis havde fået et forskud på \$ 300.000, blev det besluttet at trække udgivelsen tilbage. Begrundelsen herfor var tilsyneladende, at det var »a matter of taste«. Ellis' agent fik dog hurtigt afsat manuskriptet til Random House, der udgav romanen i april 1991.

Hermed var postyret ikke tilendebragt. Feminister, ikke mindst National Organization of Women (NOW), anklagede *American Psycho* for at være kvindefjendsk og hævdede, at romanen var en manual i kvindemord. Derfor opfordrede NOW og andre ledende feminister til boykot af ikke blot *American Psycho*, men alle Random House's udgivelser overhovedet.

Heller ikke de amerikanske litteraturkritikere har haft meget til overs for Ellis' roman. Den gennemgående holdning er, at *American Psycho* er ren spekulation i voldseffekter, og at det i det hele taget ikke er værd at beskæftige sig med romanen. Hvad de altså gør alligevel. Faktisk er det ikke så lidt spaltepads, der er blevet *American Psycho* til del.

Hensigten her er ikke at anfægte den amerikanske kritiks ret til at vurdere

*American Psycho* negativt. Det er dog tankevækkende, at reaktionerne på romanen i vid udstrækning kun fokuserer på beskrivelserne af død og lemlæstelse, og hurtigt forbigår resten af romanen, der i sin skildring af et samfund i moralsk og menneskelig opløsning ikke er mindre forstemmende.

Det billede *American Psycho* tegner af New York i 1980'erne er mildest talt frastødende. Ikke blot fordi romanens hovedperson og jeg-fortæller er masse-morder, men også fordi kaos, vold og ligegyldighed præger den omgivende verden. Ellis' skildring af nutidens USA er derfor ikke særlig fortrøstningsfuld, og tager man de voldsomme reaktioner i betragtning, kan man få en anelse om, at *American Psycho* rammer et ømt punkt i amerikansk selvforståelse, som ingen vil kendes ved. Dette er selvfølgelig en påstand, der ikke entydigt kan verificeres. Ømme punkter eller ej, så er udgangspunktet for det følgende, at *American Psycho* kan ses som et sindbillede på 1980'erne.

## *American Psycho – et portræt af en tid i opløsning*

### I

»And as things fell apart  
Nobody paid much attention«  
*Talking Heads*

Dette citat, der indleder *American Psycho* kunne også være dens undertitel, da det er en roman om forfald.

Tid og sted er senfirsernes New York, hvor polariseringen mellem rig og fattig er blevet stadig mere synlig. Reklamerne for musicalen *Les Misérables* og tiggerne, der sidder på ethvert gadehjørne, er i romanen indikatorer på den elendighed og det kaos den udspiller sig i. Der tegnes et trøstesløst billede af et samfund i opløsning – således et udpluk fra dagens avis:

». . . strangled models, babies thrown from tenement rooftops, kids killed in the subway, a Communist rally, Mafia boss wiped out, Nazis' – he flips through the pages excitedly – baseballplayers with AIDS, more Mafia shit, gridlock, the homeless, various maniacs, faggots dropping like flies in the streets, surrogate mothers, the cancelation of a soap opera, kids who broke into a zoo and tortured and burned various animals alive, more Nazis . . . and the joke is, the punch line is, it's all in this city – nowhere else, just here, it sucks, whoa wait, more Nazis, gridlock, gridlock, baby-sellers, blackmarket babies, AIDS babies, baby junkies,

building collapses on baby, gridlock, bridge collapses – « (p.4).

Denne kaotiske og katastrofeagtige verden synes umiddelbart at ligge fjernt fra Patrick Batemans verden. Han er en ung, flot, veluddannet og velhavende finansmand, der arbejder hos børsmæglerfirmaet Pierce & Pierce, og i sin tilsyneladende rigelige fritid besøger de fitnesscentre, restauranter og diskoteker, der er mest eftertragtede. Derved ligner han sine bekendte, som alle er besat af succes, dyrt designertøj, dyre restaurationsbesøg og kokain. Bateman adskiller sig dog fra denne strømlinede verden på et punkt: han er massemander.

I *American Psycho* beretter Bateman detaljeret om sin gøren og laden, og fungerer nærmest som et kamera, som registrerer, hvad der foregår uden at reflektere nærmere over dette. Det er en verden, hvor kun ydre tegn er gyldige pejlingsmærker.

## II

Bateman fortæller med stor omhu om enhver detalje i sin daglige færden – hvad han spiser, har på, hvad hans bekendte er iført, hvordan han vasker hår. Der er ikke den sok, hårmousse eller det måltid som han ikke omhyggeligt redegør for – pris, mærke, kvalitet og udseende. Og da Bateman og hans omgangskreds er storforbrugere af luksusvarer, udgør disse beskrivelser en ikke ringe del af romanen. Eksempelvis strækker en beskrivelse af hans morgentoi-lette sig over knap 4 sider – her er han ifærd med at børste tænder:

»I pour some Plax antiplaque formula into a stainless steel tumbler and swish it around my mouth for thirty seconds. Then I squeeze Rembrandt onto a faux-tortoiseshell toothbrush and start brushing my teeth (too hung over to floss properly – but maybe I flossed before bed last night?) and rinse with Listerine« (p.26).

Og således fortsætter det med neglerensning, ansigtsmaske, hårvask og barbering. I det hele taget bruger han utrolig meget tid på at pleje sit ydre og beretter om dette i et nøgternt og registrerende sprog, der tangerer det monotone og enerverende. Også Batemans omgangskreds er yderst optaget af at pleje det ydre: manicure, ansigtsbehandlinger og seancer i fitnesscentre hører til det daglige program.

Det gælder om at klæde sig så dyrt som muligt, spise så dyrt som muligt og i det hele taget være velorienteret om, hvad etiketten foreskriver m.h.t. påklædning, spisevaner og valg af diskotek. Forbillederne er de kendte og rige –

Donald Trump (før faldet) er idolet over alle idoler. I denne sammenhæng er Bateman et omvandrede leksikon i god etikette – »Bibelen« er livstilsma-gasinet GQ (Gentlemens Quarterly) – og kan således rådgive sine bekendte i valg af sokker, som matcher med sorte sko. Denne optagethed af ydre ting præger også konversationen: fitnesscentre, designertøj, mineralvand og in-restauranter udgør hovedtemaet. Især er påklædning et yndet samtaleemne, som her, hvor Price belærer det øvrige selskab om valget af passende skjorte-flipper:

»It's a very versatile look and it can go with both suits *and* sport coats. It should be starched for dressy occasions and a collar pin should be worn if it's particular formal« (p.32).

Prices svar kunne ligeså godt være taget fra brevkassen »GQ & A« i GQ, hvor læserne kan få svar på spørgsmål om passende påklædning og dannet opførelse. Sprogligt er Prices og GQ's svar nærmest identiske. Det samme gør sig gæl-dende for vennen Armstrongs beskrivelse af en ferie på de karibiske øer:

»And for the active vacationer there is mountain climbing, cave ex-ploring, sailing, horseback riding and white water river rafting, and for the gamblers there are casinos on many of the islands. . . « (p.140).

Armstrongs beskrivelse af de karibiske øers fortræffeligheder er som taget fra et rejsekatalog eller en turistguide og fuldstændig blottet for subjektivitet. Dis-se yuppies indtryk af et givet produkt er formede af reklamer, livsstilsmaga-siners og andre »autoriteters« (f.eks. aerobictrænere eller Trump) udsagn om dette. Sprogligt viser denne formning sig ved, at de i høj grad benytter sig af »brochure speak« – af ord og vendinger hentet fra reklamer og livsstilsmaga-siner, når talen falder på barberskum, mineralvand eller slips.

»Subjektets død« er nok en lidt slidt frase, men giver her mening, for så vidt som Bateman og hans omgangskreds er uden individualitet, hvilket mar-kerer sig i fraværet af personlig stil: alle er klædt ens, alle taler som reklamer for Evian mineralvand, Cliniques barberskum etc.

I »Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik«<sup>1</sup> sammen-kæder Fredric Jameson mangelen på individuel stil med fraværet af et auto-nomt, centreret subjekt. Personlig stil forudsætter, ifølge Jameson, »et subjekt, der er som en monadeagtig beholder, hvori ting føles, som så bliver udtrykt gennem en udadgående projektion.«<sup>2</sup> Da et sådant subjekt er fraværende i *A-merican Psycho* – følelser og individuelle karaktertræk er ikke-eksisterende hos romanens personer – må sproget også forme sig derefter: tomt og kliché-

fyldt.

I denne anonymitet er de ydre tegn i form af designertøj, evnen til at skaffe borde på øjeblikkets mest populære restauranter, de rigtige frisurer etc. de eneste fikspunkter og målestokke for personlighed. Begreber som medmenneskelighed, varme og ømhed er ukendte i dette univers, og når Bateman en sjælden gang konfronteres med dette, opleves det som truende og angstfremkaldende. Da en forhenværende kæreste, Bethany, viser oprigtig interesse for ham, fremkalder det en nervøsitet, som han har svært ved at finde årsagen til:

» . . . and though I worked out for nearly two hours this morning and even lifted weights in my office before noon, I'm still extremely nervous. The cause is hard to locate but I've narrowed it down to one of two reasons. It's either that I'm afraid of rejection [...] or, on the other hand, it could have something to do with this new italian mousse I'm wearing, . . .« (p.230).

Det er ikke tilfældigt, at angsten for at blive afvist af Bethany, og angsten for at hans hår ikke sidder godt, her sidestilles. Både følelser og uglet hår er for Bateman tegn på manglende kontrol, hvilket er angstfremkaldende. Og da Bethany fremkalder angst i en sådan grad, at han får kvalme og ikke kan styre sine kropsbevægelser, må det nødvendigvis ende med, at han myrder hende. Thi ligeså vel som timelange seancer i fitnesscentre, sex og indtagelsen af kokain, spiritus, valium og andre bedøvende midler er måder, hvorpå Bateman opnår en følelse af selvkontrol, kan også torturen og drabene ses som beherskelsen ført ud i sin yderste konsekvens. Dette understreges af, at der for Bateman ingen væsensforskelle er på disse stimulanser. Som en kamæleon forvandler han sig fra fyrig elsker til frådende morder. Således efter et langt detaljeret erotisk sceneri:

»Elizabeth, naked, running from the bedroom, blood already on her, is moving with difficulty and she screams out something garbled. My orgasm had been prolonged and its release was intense and my knees are weak.« (p.289)

At have kontrol og beherske, hvad enten det er over sig selv eller andre, er essentielt for hans selvforståelse. Som Elo Nielsen skriver, kan voldsorgierne ses som:

» . . . det yderste og sidste udtryk for formuft i en verden, hvor kun beherskelsen og kontrollen giver mening, hvor enhver ægte følelse opleves

som en angstfremkaldende trussel.«<sup>3</sup>

Beherskelsen er, uanset om det er i form af voldsexcesser eller succes i konkurrencen med sine medyuppier, den eneste måde, hvorpå Bateman kan opnå en vis stabilitet i forhold til sin omverden – omend det er en skrøbelig balance.

### III

Hvad Ellis skildrer i *American Psycho* er som i hans to foregående romaner, *Less than Zero* og *The Rules of Attraction*, et univers, hvor enhver form for individualitet er gået tabt, og hvor det ydre blot dækker over en indre tomhed.

Især er der paralleller til *Less than Zero*, som udspiller sig blandt en flok collestuderende i Californien. Kokain, fester og sex er stimulanser, der skal udfylde den indre tomhed, og som i *American Psycho* kan det være vanskeligt at skelne mellem personerne, der alle ser ens ud: solbrændte, lyshårede og iført Ray-Ban solbriller og Levis. Individualiteten er forlist, hvilket også er en væsentlig pointe i *American Psycho*. Derfor er enhver forestilling om personlighed, forstået som et individ, der er udstyret med en forankring i identitet og en form for normative værdier som livsgrundlag aldeles fraværende. At tale om personlighed i denne sammenhæng er nærmest uden mening:

» . . . there is an idea of Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel the flesh gripping yours and maybe you can even sense that our lifestyles are probably comparable: I simply am *not there*. It is hard for me to make sense on any given level. Myself is fabricated, an aberration. I am a noncontingent human being. My personality is sketchy and unformed, my heartlessness goes deep and is persistent« (p.376–377).

Denne beskrivelse af Batemans personlighed er ligeså forstemmende som den er rammende. Der er ingen personlighed, ingen individualitet, og derfor giver det ikke megen mening at ville give psykologiske forklaringer, hvad Ellis heller ikke gør. En sådan forklaringsmodel ville forudsætte, at der i romanens univers var en eller anden fornuft tilstede, fornuft her forstået som ramme for tilværelsestolkning, hvorudfra det er muligt at drage årsagssammenhænge. Dette er imidlertid ikke tilfældet, ligesom der ingen historisk eller kulturel kontinuitet er i Batemans virkelighed. Da han mødes med hhv. sin mor og sin bror for en kort bemærkning, antydes det ganske vist, at familien som person-

lighedsdannende faktor er brudt sammen, men derudover er han en historieløs person uden individuelle træk.

Stilistisk kommer den manglende historiske kontinuitet til udtryk ved, at der intet sammenhængende fremadskridende forløb er. Romanen består af en række episodiske kapitler, som nok er kronologisk ordnede, men uden indre sammenhæng. Noget afrundet handlingsforløb er der ikke tale om, tværtimod er romanen uden egentlig begyndelse eller slutning. Vi møder Bateman første gang, da han er på vej til en middag, og forlader ham igen siddende på en bar. Herimellem er der forløbet et års tid, hvor han har cirkuleret mellem restauranter, barer og fitnesscentre, og ikke mindst myrdet og torteret.

Romanen bevæger sig således nok fremad i tid, men der er ikke tale om udvikling af nogen art. Tværtimod kan forløbet karakteriseres som statisk, og Bateman som historieløs.

Denne historieløshed er forbundet med subjektivitetens forsvinden. Det autonome, centrerede subjekt er erstattet af et fragmenteret subjekt, der har vanskeligt ved at organisere sin historie og sine erfaringer i et sammenhængende hele, hvilket må være en forudsætning for at kunne tale om personlig integritet. Jameson taler i denne forbindelse om brud i tidsligheden: personlig identitet er betinget af evnen til at organisere sin fortid, nutid og fremtid i et sammenhængende hele. Dette er Bateman ikke i stand til. Fortid og fremtid er stort set fraværende, i stedet består teksten af en række usammenhængende nu'er.

*American Psycho* kan derfor ikke betragtes som et psykologisk studie, i hvert fald ikke i traditionel forstand. Hvor en god del af det 19. og tidlige 20. århundredes litteratur handler om kvalerne med at komme overens med de i barndommen lejrede traumer, tabuer og fortrængninger, er det her omsonst at tale om noget sådant, da dette må forudsætte en internalisering af en forældreautoritet og et normsæt, som her er fraværende.

Snarere må *American Psycho* ses som et sindbillede på en tid, hvor de strukturer, der tidligere formidlede værdier og normer er brudt sammen, og hvor ydre tegn har overtaget den rolle som politisk overbevisning, moralsk ståsted, religiøsitet etc. tidligere spillede.

## *Virkelighedens mareridt*

### *I*

Umiddelbart kan der synes at være langt fra den i avisen fremstillede kaotiske og trøstesløse verden til Bateman og hans yuppiebekendtes tilværelse. For-

skellen er dog kun tilsyneladende, Batemans indre virkelighed er ligeså trøstsløs som den ydre:

»Sex is mathematics. Individuality no longer an issue. What does intelligence signify? Define reason. Desire – meaningless. Intellect is not a cure. Justice is dead. Fear, recrimination, innocence, sympathy, guilt, waste, failure, grief, were things, emotions, that no one really felt anymore. Reflection is useless, the world is senseless. Evil is its only permanence. God is not alive. Love cannot be trusted. Surface, surface, surface was all that anyone found meaning in [. . .] this was civilization as I saw it, colossal and jagged. . .« (p.375).

Dette udsagn om virkeligheden, som her er lagt i munden på Bateman, peger på to væsentlige ting i romanen. For det første er det en ganske præcis karakteristik af den verden *American Psycho* afspejler og peger på en central pointe: Bateman er nok en psykopatisk massemand, men spørgsmålet er, om den ydre virkelighed adskiller sig væsentligt fra hans indre.

For det andet er ovenstående citat et sammensurium af flokler om verdens åndelige forfald og kulturens undergang – ligesom romanen som helhed i høj grad er sammensat af henvisninger til og citater fra andre tekster og genrer. En kritisk distance er ikke at finde i en eksplicit fortællers mishagsytringer eller løftede pegefingre. Det er gennem imitationen og henvisningerne til massekulturprodukter som tv, film og spændingsfiktion, at den implicite fortæller – og dermed forfatteren – synliggør sin afstandtagen, i den ukommenterede blotlæggelse af tomhed og mangel på moral, individualitet og livsværdier. Kritikken ytrer sig derfor ikke som en markeret afstandtagen, men snarere i blotlæggelsen af elendigheden og den ledsagende pessimisme: det moralske og menneskelige forfald er i romanen uafvendeligt, fordi der ingen positiv modpol er. Dette bliver stilistisk synligt gennem tekstens præg af, hvad Frederic Jameson kalder pastiche:

»Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without that still latent feeling that there exists something normal compared to what is being imitated is rather comic.«<sup>4</sup>

Pointen i denne sammenhæng er, at pastichen ikke giver tiltro til, at der eksisterer en normalitet uden for det imiterede. I *American Psycho* gør dette sig gældende i den forstand, at der ikke er en virkelighed, som har forrang frem



for det imiterede. Der refereres både til en virkelig verden og til en fiktiv i form af reklamer, tv og film, men der er ingen markering af forskel, heller ikke i sproget. Der er ingen autoritativ fortællerstemme, som står uden for det fortalte og sprogligt udgør en modpol til romanfigurerens sprog – og derfor ingen markering af, at dette er en imitation.

Dermed kommer romanens univers til at fremstå som en ren overflade, som består af en række tegn, der ikke henviser til noget dybere – følelser, livs-værdier eller historisk og kulturel kontinuitet.

## II

Man kan som læser blive i tvivl om karakteren af den virkelighed, der skildres i romanen. Er de mord Bateman begår virkelige eller er de blot fantasier, der udspringer af et sygt sind? Bateman begår det ene mord efter det andet, men hans ofre savnes aldrig, ligesom ingen nogensinde får mistanke, selv om han ved flere lejligheder tilstår. Dette ville være en mulighed, hvis Batemans omverden udgjorde en tydelig modpol til hans indre verden. Dette er imidlertid ikke tilfældet, da der er en række koblinger mellem, hvad man kan kalde det individuelle niveau i romanen – Bateman – og det kollektive – yderverdenen, hvilket gør, at virkelighedens karakter bliver tvivlsom.

I løbet af romanen bliver Batemans voldsexcesser stadig hyppigere og voldsommere, parallelt med at han i stigende grad mister grebet om virkeligheden. Selv kalder han – eller rettere den implicitte fortæller – denne mentale nedsmeltning for depersonalisering. Hvor han i romanens første del nogenlunde formår at adskille sin dagside som charmerende yuppie fra sin natside som bestialsk massemorder, bliver dette stadigt sværere, uden at nogen bemærker noget.

Batemans vigende realitetssans ytrer sig dels ved, at han overvældes af angstanfald, dels ved at han hallucinerer, når han – oftest uden direkte årsag – mister kontrollen over situationen:

» . . . I walk away, hailing a taxi, and heading towards Hubert's in it I hallucinate the buildings into mountains, into volcanos, the streets becomes jungles, the sky freezes into a backdrop, and before stepping out of the cab I have to cross my eyes in order to clear my vision. Lunch at Hubert's becomes a permanent hallucination in which I find myself dreaming while still awake« (p.86).

Ved et juleparty hos veninden Evelyn tror han, at han hallucinerer dværge, der

er udklædt som alfer. Men disse dværge i alfedragt er virkelige nok – det er serveringspersonalet. Selv om Batemans realitetssans nok er vigende, indikerer dette, at virkeligheden og hans hallucinationer ikke er så skarpt adskilte.

Denne glidende overgang mellem den ydre virkelighed og Batemans indre markerer sig også i det tekstlige spil mellem tv/film og virkelighed, hvor grænsen mellem fiktion og virkelighed bliver uklar. Er virkeligheden medieskabt eller afspejler virkeligheden medierne?

Film og tv spiller en væsentlig rolle som referenceramme i Batemans liv. Som nævnt i det foregående fremkalder følelser og medmenneskelighed angst hos ham, f.eks. da hans sekretær efter en middag omfavner ham. Den eneste måde han kan håndtere situationen på, er ved at relatere den til film:

»And though it has been in no way a romantic evening, she embraces me and this time emanates a warmth I'm not familiar with. I am so used to imagining everything happening the way it occurs in movies, visualizing things falling somehow into the shape of events on a screen, that I can almost hear the swelling of an orchestra, can almost hallucinate the camera panning low around us, fireworks bursting in slow motion overhead, the seventy-milimeter image of her lips parting and the subsequent murmur of »I want you« in Dolby sound« (p.265).

Også i Batemans sprog gør film sig gældende som referenceramme. En finanskollega, Carruthers, dukker pludseligt op i et stormagasin som »a smash cut from a horror movie« (p.292). Og da Bateman efter at have skudt en musiker ned på åben gade jages af politiet, beskrives dette som et filmisk sceneri, der mest af alt ligner noget fra en blodig actionfilm: skyderi, en brændende bil, panikslagne forbipasserende etc. Grænsen mellem fiktion og virkelighed ophæves, da Bateman begynder at omtale sig selv i 3. person.

» . . . and racing blindly down Greenwich I lose control entirely, the cab swerves into a Korean deli, next to a Karaoke restaurant called Lotus Blossom I've been to with Japanese clients, the cab rolling over fruit stands, smashing through a wall of glass, the body of a cashier thudding across the hood, Patrick tries to put the cab in the reverse, but nothing happens, he staggers out of the cab, leaning against it, a nerve-racking silence follows, »nice going, Bateman«, he mutters . . . « (p.349).

I dette mareridtsagtige sceneri bliver det tydeligt, at evnen til at skelne mellem virkelighed og ikke-virkelighed er sat fuldstændigt ud af spillet, hvilket også ytrer sig i Batemans forbrug af videofilm. Hvor han i romanens første del blot

lejer videofilm af voldspomografisk tilsnit, begynder han senere selv at iscenesætte disse ved at optage lemlæstelsen af og drabene på sine ofre på video.

Det er ikke blot i Batemans sind, at nedbrydningen af grænsen mellem virkelighed og fiktion gør sig gældende. Også i tv's nyhedsdækning, her af nogle flystyrt, sløres denne grænse:

»There were four major air disasters this summer, the majority of them captured on videotape, almost as if these events had been planned, and repeated on television endlessly. The planes kept crashing in slow motion, followed by countless roaming shots of the wreckage and the same random views of the burned, bloody carnage, weeping rescue workers retrieving body parts« (p.278).

Bateman fortæller om disse flystyrt i samme åndedrag, som han beretter om sin ny deodorant, baseball og hjemløse. Han skifter uden besvær fra emne til emne, fra yuppiesnak om hudlotions til beskrivelser af død og lemlæstelse. Det samme gør sig gældende i mediernes virkelighed. Et af Batemans yndlingsprogrammer er »The Patty Winthers Show«, et formiddagsprogram, hvor alskens emner i en bizar blanding gøres til genstand for underholdning: muligheden for en atomkrig, store bryster, interviews med Ronald Reagan, lesbiske teenagere og dværgkastning. I dette program sidestilles nazister med salatbarer, hvilket understreger, at det ikke blot er i Batemans sind, at værdinivelleringen er fremherskende.

Denne glidning mellem virkelighed og fiktion er et velkendt postmodernistisk tema, der her illustrerer altings lige gyldighed. Alt er i dette univers reduceret til overflade, og den virkelighed, der refereres til – steder i New York, personer (George Bush, Ronald Reagan, Tom Cruise m.fl.), GQ, Armani og virkelighedens masse mordere – har ikke forrang fremfor den fiktive.

Det er i denne niveaunivellerung, at det moralske forfald udstilles – og herigennem, at den kritiske holdning markerer sig. Ved at sætte virkeligheden på samme niveau som fiktionen, understreges fraværet af værdier og den manglende evne til moralske distinktioner:

»Når månedens tema er religion, beruser gæsterne sig mellem ægyptiske grave og buddhistiske templer. Er temaet krig kravler man over kulde russiske tanks for at nå frem til baren, mens en Ronald Reagan i voks foran et generalstabskort planlægger erobringen af Cuba sammen med en nazi-officer og en levende model i stram khaki. Alt er effekter i et stort forskelsløst forbrug af verdenshistorie.«<sup>5</sup>

Dette indtryk fra et diskotek i New York peger på en vigtig pointe i *American Psycho*. Nazister, buddhister og Reagan er i denne sammenhæng ét fedt. Således også i Ellis' roman, hvor forbruget af verdenshistorie er erstattet af et ligeså forskelsløst forbrug af stereoanlæg, dværge og kokain. I dette univers er masse-morderen Bateman blot det yderste udtryk for det almene fravær af indre værdier. Det er ikke blot i hans sind, at enhver etisk stillingtagen og distinktion er fraværende. Heller ikke i omverdenen er der spor af nogen form for etik eller normativ fornuft som modpol til Batemans vanvid.

Erkendelsen af værdiernes og moralens nytteløshed, at det er et spørgsmål om overlevelse og tilpasning, er en væsentlig pointe fra Ellis' hånd, fordi Bateman derved kommer til at fremstå i et lidt andet perspektiv. Han er utvivlsomt et monster, men samtidig er han fanget i det mareridt, som virkeligheden i *American Psycho* er, da der ikke levnes håb om, at tingenes tilstand kan blive bedre.

Batemans tjekkede lejlighed forvandler sig til et stinkende lighus, hvor han opbevarer parterede lig, der går i forrådnelse uden at nogen bemærker noget. Slet ikke rengøringsassistenten, som er illegal indvandrer og derfor ikke ønsker kontakt med myndighederne. Hun er, som Bateman bemærker, ligeså fortabt i lortet som han selv. De mere eller mindre opløste lig i hans lejlighed bliver et billede på den opløsning, der finder sted i omverdenen – og heller ikke her er der nogen, der tager sig af det. Karakteristikken af Bateman som dehumaniseret – han er i besiddelse af et menneskes karakteristika – kød, blod, hud, hår – men enhver evne til at føle er væk – er derfor også en gyldig beskrivelse af den ydre virkelighed. Han er blot en imitation af denne:

»I was simply imitating reality, a rough resemblance of a human being, with only a dim corner of my mind functioning« (p.282).

Disse koblinger mellem Batemans psykopatsind og omverdenen tegner et trøstesløst billede af virkeligheden som et klaustrofobisk mareridt, det ikke er muligt at undslippe. Der er i romanen ingen positiv normalitet som modbillede til dette, tværtimod. I slutningen sidder han på en bar, og over en dør står: »THIS IS NOT AN EXIT«.

### III

Som sindbillede betragtet tegner *American Psycho* et mildest talt pessimistisk billede af amerikansk og vestlig kultur, og det er formentlig en ikke uvæsentlig grund til det ramaskrig, romanen har vakt. Myten om »the american

dream« aflives godt og grundigt, der er snarere tale om et amerikansk mare-ridt, fordi den virkelighed Ellis skildrer er fuldstændig blottet for formildende omstændigheder.

Ellis er ganske vist ikke den første eller eneste amerikanske forfatter, som afliver denne myte. Eksempelvis kan nævnes Tom Wolfe's *The Bonfire of the Vanities* (1979), der er en satire over dansen om guldkalven i New Yorks finans kredse. Heller ikke Ellis' generationsfæller, David Leavitt og Jay McInerney, er særlig optimistiske i deres skildringer af tomhed, følelseskulde og selvbedrag som grundvilkår i den moderne virkelighed. Men hvor Leavitt i sin melankolske novellesamling *Family Dancing* (1983) trods alt har sympati for sine personer og deres manglende evne til at opnå ægte kontakt med andre mennesker, skildrer Ellis nøgternt en flok afstumpede collegestuderende i *Less than Zero* (1985). I modsætning til Ellis' nøgterne og konstaterende fortællestil bevarer McInerney i *Bright Lights, Big City* (1983) en ironisk distance til sin hovedpersons selvbedrageriske jagt på succes og kærlighed i 1980'ernes New York, ligesom han lader muligheden for ægte menneskelig kontakt stå åben.

Ingen af Ellis' tre romaner giver illusioner om, at noget sådant er muligt. Tværtimod fremstår følelseskulden og normløsheden som uafvendelige fakta. I *American Psycho* skildres dette i sin yderste konsekvens ved at lade romanens jæg-fortæller være en psykopatisk massemander, der aldrig bliver pågrebet.

Sammenholdes dette med den føromtalte ophævelse af grænsen mellem virkelighed og fiktion, fremstår *American Psycho*'s univers nærmest som værende psykopatisk – uden moralske og etiske hæmninger. Og det er muligvis dette sindbillede – koblingen mellem vanvid og et stykke såkaldt normalitet snarere end massemandertemaet alene, der har bragt sindene i kog.

## *American Psycho – en amerikansk fortrængning?*

### I

Det er angiveligt romanens meget detaljerede voldsscener, som dog kun udgør en beskedent del af de knapt 400 sider, der har chokeret. Disse meget omtalte scener er rystende, men det er alligevel tankevækkende, at romanen har vakt en sådan opmærksomhed, når man tager i betragtning, at voldsæstetik ikke er noget særsyn i amerikansk populærfiktion. Tendensen til at vise kropsmutilation i detaljer gør sig især gældende på film, både i de bredere underholdningsfilm og i horror- og splattergenren. Bo Green Jensen påpeger det

paradoksale i, at *American Psycho* har vakt et sådant postyr, når 1980'ernes amerikanske genrelitteratur samtidig bugner af populære romaner om masse-mordere og psykopatiske voldsforbrydere. Som eksempler nævnes Thomas Harris' *Red Dragon* og *The Silence of the Lambs*. Sidstnævnte har været en stor succes i »Book of the Month Club«, er i USA solgt i to millioner eksemplarer, og er desuden blevet filmatiseret af Jonathan Demme.

I *The Silence of the Lambs* optræder hele to masse-mordere, Hannibal Lecter, der er kannibal og Buffalo Bill, som har for vane at flå huden af sine ofre. *The Silence of the Lambs* byder altså ikke på mindre perverterede motiver og handlinger end *American Psycho*. Til gengæld indeholder Demme's film kun få og ikke særligt ekspliciterede voldsscener – og det skal ikke underkendes, at graden af voldsudpensling spiller en rolle for modtagelsen. En anden nok så væsentlig faktor er, at der i *The Silence of the Lambs* eksisterer en positiv normalitet som masse-morderne afviger fra, ligesom politiet er garanter for opretholdelsen af denne normalitet. Lecter undslipper ganske vist fængslet, men dette sår ikke tvivl om normaliteten. Som i de fleste horror- og spændingsfilm tematiseres kampen mellem gode og onde kræfter i *The Silence of the Lambs*, og man er som tilskuer ikke i tvivl om, at det er muligt at foretage en sådan distinktion.

I *American Psycho* er enhver antydning er positiv normalitet helt fraværende. Hvor tilfangetagelsen af masse-morderne i *The Silence of the Lambs* er lig med det ondes eliminerings og en tilbagevenden til normaliteten, er det onde i Ellis' roman ikke eliminerbart, og der er ingen positiv normalitet at vende tilbage til.

Dette er så fiktionens verden, noget andet er, at også virkelighedens masse-mordere er godt mediestof. Masse-morderen Ted Bundy (en af Batemans helte) førte selv sin retssag for åben skærm, og senest har Jeffrey Dahmer, der har myrdet og parteret en række prostituerede drenge og mænd, været medieguf.

Masse-mordertemaet er altså populært underholdningsstof, hvorfor man kan betvivle, at det alene har skabt postyret omkring Ellis' roman.

## II

*American Psycho* er en på mange måder tankevækkende roman, der udstiller nogle mindre behagelige sider af vestlig kultur i vor tid. Altså en væsentlig, men også meget kontroversiel roman, der med sine udpenslede voldsbeskrivelser rejser spørgsmål om censur og kunstnerisk frihed. Denne diskussion skal jeg her afstå fra og i stedet gøre nogle overvejelser over, hvorfor *American Psycho* har vakt den forargelse, som tilfældet er.

Ellis er af flere kritikere blevet beskyldt for at spekulere i voldseffekter – Ken Goldstein fra Washington Post affærdiger romanen med, at det ikke er litteratur, men et marketingsprodukt.<sup>6</sup> Muligvis er det romanens karakter af pastiche, der er baggrunden for disse beskyldninger. Ellis låner med rund hånd fra mere kommercielle genrer – reklamer, livsstilsmagasiner, krimi og ikke mindst horror og splatter. Som nævnt i det foregående er det netop i dette spil mellem disse massekulturgenrer, at romanens kritiske intentioner kommer til orde: herigennem udstilles den stereotypi og overfladiskhed, som kendetegner romanens univers.

Selv om *American Psycho* således i høj grad bruger elementer fra mainstream- og spændingsfiktion, er den ingen af delene. Ellis indlægger nok en privatdetektiv, en politijagt og splatterscener, hvor kroppe sønderdeles, men *American Psycho* kan alligevel ikke betegnes som hverken krimi, horror eller splatter. Enhver ansats til elementær spændingsopbygning er aldeles fraværende, ligesom romanen er så godt som blottet for handling. Romanens underholdningsværdi er derfor minimal.

*American Psycho* er en kompleks og lidt u håndgribelig roman, som det er svært at kategorisere. De seriøse intentioner turde være tydelige nok, men referencerne til massekultur og klichéer placerer romanen uden for den traditionelle finkultur. Det er muligvis denne mangel på entydighed, der har vakt forvirring og forargelse. Herved deler Ellis skæbne med andre, fortrinsvis yngre kunstnere, der med afsæt i den kommercielle kultur forsøger at skabe et nyt og måske mere tidsadækvat udtryk – hvilket falder udenfor den »gode smag«.<sup>7</sup>

Noget andet er så den mere politisk orienterede kritik, der især er repræsenteret af feministerne. Disses krav om boykot af ikke blot *American Psycho*, men Random House's udgivelser overhovedet, skal måske ses på baggrund af, at det åndelige klima blandt dele af USA's akademiske og pædagogiske kredse ikke er særligt rummeligt for tiden. Der tænkes her på fænomenet *political correctness*, der dækker over en nærmest Orwellsk opmærksomhed over for ytringer, som på mindste måde kan tolkes som diskriminerende over for traditionelt undertrykte grupper som kvinder eller etniske mindretal. I praksis kommer dette bl.a. til udtryk på universiteterne ved, at der afholdes kurser i f.eks. afrikansk eller kinesisk kulturhistorie for at imødegå »mandschauvinistisk vestlig-europæisk kvinde- og raceundertrykkende« historieundervisning.<sup>8</sup> Set i dette perspektiv har Ellis begået en roman, der ikke er politisk korrekt: en hvid, velstillet mand, der torturerer og myrder kvinder og farvede – uden at han får sin straf eller en pædagogisk pegefinger påpeger det forkastelige i hans gerninger.

Endelig kan man få en anelse om, at *American Psycho's* virkelighedsbillede rummer nogle sandheder om den moderne virkelighed, som det er for

ubehageligt at se i øjnene. Jeg vil ikke påstå, at det forholder sig således. Men det er nærliggende at antage, at det også er romanens mangel på fornuft og forløsning, der har chokeret, fordi Ellis herved bryder enhver illusion om, at der i det moderne samfund eksisterer noget sådant som moral og livsværdier:

»It's because there's always been someone in the other books to pay lip service to respectability: to the myth that the world we now live in is still capable of affect. The serial killer gets discovered, punished, stopped. There are people to throw up their hands in horror, who can still distinguish between what is psychotic and what is not. Justice is done. There is remorse. Just not in *American Psycho*. And we hate him for saying it.«<sup>9</sup>

Uden at ville postulere, at *American Psycho* rummer den endelige sandhed om dagens USA – en sådan findes næppe – kan man dog antage, at Ellis' udstilling af nogle mindre tiltalende dele af den moderne virkelighed, efter reaktionerne at dømme, har rørt ved noget centralt som det er for ubehageligt at anerkende.

Selv om Ellis ikke er den første, der sætter fingeren på vold, moralsk deroute og tomhed, adskiller *American Psycho* sig ved at skildre dette med en hidtil uset konsekvens, fordi der som Fay Weldon påpeger, ingen forløsende slutning eller retfærdighed er. Hvorved *American Psycho* jo kommer ganske tæt på virkeligheden. Om det forholder sig således skal jeg ikke give endeligt svar på, men lade Ellis få det sidste ord:

»There is a level of human savagery and cruelty that is undeniable. If we can't reflect that in our culture, if we're intolerant of it, what does that mean? Does it mean that we don't want to see it in art because there's so much of it in real life? That we want entertainment instead? We want outcome, we want resolution. Do we want evil diminished in art because we don't always get that in our everyday life?«<sup>10</sup>

## Noter

1. »Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik« i *Kultur og Klasse* 51 (1985), p.91.
2. *ibid.* p.90
3. Elo Nielsen: »Psycho Killer«, i *Fredag 31*, (1991), p. 92.
4. Fredric Jameson: »Postmodernism and Consumer Society«, in Hal Foster (ed.): *Postmodern Culture*, London 1985.



5. Carsten Jensen: »Dancing in the Dark« i *Fredag 1*, (1985).
6. Ken Goldstein, *Washington Post* d. 23/3 1991.
7. Se f.eks. Henrik List: »Både grovbrød og vingummi«, i *Essensen*, 1992.
8. Lasse Jensen: »Political Correctness« i *Information*, 28/2 1992.
9. Fay Weldon: »An honest American Psycho« in *The Guardian*, 25/4 1991.
10. »Psycho Analysis«. Interview med Bret Easton Ellis i *Rolling Stone 601*, 1991.

## Litteraturliste

- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, N.Y. 1991.  
Holmgaard, Jørgen: *Americana*, Kbh. 1992.  
Jameson, Fredric: »Postmodernism and Consumer Society« in: Hal Foster (ed.): *Post-modern Culture*, London 1989.  
Jameson, Fredric: »Postmodernismen og den sene kapitalismes kulturelle logik« i: *Kultur & Klasse* 51 (1985).  
Brandt, Per Aage/Johansen, Jørgen Dines: »Om tekstanalyse«, i *Analyser af dansk kort-prosa*, Kbh. 1971.  
Demme, Jonathan: *The Silence of the Lambs*, 1991.  
Wolfe, Tom: *Forfængelighedens bål*, Kbh. 1987.  
Jensen, Lasse: »Political Correctness« i: *Information* d.28/2-92.  
List, Henrik: »Både grovbrød og vingummi« i: *Essensen*, 1992.  
Jensen, Carsten: »Dancing in the Dark« i: *Fredag 1*, 1985.

## Anmeldelser og øvrig omtale

- Walsh, John: »Accesories before the Fact«, in: *The Sunday Times*, 21/4-91.  
Love, Robert: »Psycho analysis«, in: *Rolling Stone 601*, 1991.  
Plage, Peter m. fl.: »Violence in Pop-culture«, in: *Newsweek*, 1/4-91.  
O'Brien, Maureen: »The Book from Hell«, in: *Village Voice*, november 1990.  
Rosenblatt, Roger: »Snuff this Book«, in: *The New York Times Book Review*, 16/12-90.  
Udovitch, Mim: »Intentional Phalluses«, in: *Village Voice*, 19/3-91.  
Lawson, Mark: »Plutonium Prose«, in: *The Independent Magazine*, 6/4-91.  
Adler, Jerry: »The Killing of a Gory Novel«, in: *Newsweek*, 26/11-90.  
Weldon, Fay: »An honest American Psycho«, in *The Guardian*, 25/4-91.  
Jones, Dow, in *Wall Street Journal*, 15/11-90.  
Yardley, Jonathan, in *Washington Post*, 4/3-91.  
Goldstein, Ken, in *Washington Post*, 23/3-91.  
List, Henrik: »En amerikansk psykopat«, in *Berlingske Tidende*.  
Thygesen, Erik: »Alt faldt fra hinanden – ingen ku' rigtig ta' sig af det«, in: *Information*, 22/5-91.  
Skotte, Kim: »Det litterære slagtehus«, in: *Det fri Aktuelt*, 2/5-91.  
Jensen, Bo Green: »Manden i mængden«, in: *Weekendavisen* 18/10-91.  
Jensen, Bo Green: »En amerikansk psykopat«, in: *Revue*, Samleren/Dagbladet Information 1991.

- Nielsen, Elo: »Psycho Killer« in: *Fredag 31*, 1991.
- Mogensen, Harald: »Provokerende mareridsroman«, in: *Politiken*, 10/10–91.
- Stjernfeldt, Frederik: »Hinsides smertegrænsen«, in: *Information*, 10/10–91.
- Bjørnvig, Bo: »Uægte og ægte«, in: *Bøger, Weekendavisen*, 18–24/10–91.
- Nielsen, Flemming Chr.: »Motorsavsmassakre i finkulturel indpakning«, in: *Jyllands-Posten* 15/10–91.
- Borum, Poul: »Splatterroman«, in: *Ekstra Bladet*, 10/10–91.
- Ruppert, Holger: »Fy, for satan«, in: *BT*, 10/10–91.
- Holbek, Michael: »Psykopaten og mareridtet«, in: *Ekstra Bladet*, 25/8–91.
- Knudsen, Ole: »Uudholdelig!«, in: *Politiken*, 17/11–91.