

Alex van Venrooij

‘Surface, surface, surface’ – De cultuurkritiek van *American Psycho*

De in 1991 verschenen derde roman van Brett Easton Ellis *American Psycho* is een omstreden boek. De extreem gewelddadige passages in het boek over ‘yuppie annex serialkiller’ Patrick Bateman veroorzaakten reeds voor het daadwerkelijk verschijnen een hoog opgelopen controverse in de Amerikaanse literaire wereld. Vanuit verschillende hoeken werd Brett Easton Ellis aangevallen en doodsbedreigingen aan zijn adres maakten dat de schrijver zelfs enige tijd moest onderduiken. Doodsbedreigingen die volgens de schrijver overigens vaak nog gruwelijker waren dan de passages in het boek zelf. De ‘morele paniek’ rondom het geweld in *American Psycho* heeft de receptie van het boek helaas niet veel goed gedaan. Veel interessante aspecten aan de roman zijn hierdoor vaak uit het oog verloren. Maar ironisch genoeg maakte deze ontvangst ook deel uit van de thematiek van de roman. Het bewees in zekere zin het gelijk van haar boodschap. *American Psycho* is Brett Easton Ellis’ – bijna cultuurkritische – visie op wat hij ziet als de vervlakking van de Amerikaanse psyche, haar obsessie met oppervlakkigheden en het vervagen van het onderscheid tussen fictie en werkelijkheid door een gebrek aan kritische distantie. Het door Ellis opgemerkte ‘sensationalisme’ in de Amerikaanse cultuur – daaraan kon ook *American Psycho* zelf blijkbaar niet ontkomen.

‘Surface, surface, surface’. In deze – in de roman terugkerende – drie woorden wordt in zekere zin de vorm en inhoud van de gehele roman al samengevat. *American Psycho* kent vrijwel geen narratieve structuur. Het bestaat grotendeels uit een opsomming van fragmenten uit het leven van ‘hoofdpersoon’ Patrick Bateman. In hoofdstukken met betekenisloze titels als ‘Lunch’, ‘Health Club’, ‘Office’, ‘Another New Restaurant’ leren we Bateman vooral kennen van de buitenkant – waar hij luncht, welke schoonheidsproducten hij gebruikt, welke kleding hij draagt, welke technische kenmerken zijn stereotoren heeft. Over ‘de persoon’ Bateman blijft het akelig stil. We weten dat hij werkt op Wall Street bij het kantoor Pierce & Pierce maar over de inhoud van zijn werk komen we niets te weten. Gevraagd naar waarom hij nog altijd werkt ook al is hij steenrijk, stamelt hij na enig aandringen uit: ‘because... I want to fit in.’ Als zijn secretaresse – die verliefd op hem is, zoals Patrick altijd droogjes opmerkt – persoonlijk dreigt te worden, raakt hij verward:

‘Haven’t you ever wanted to make someone happy?’ ... I stare at her, a cold, distant wave of fright washes over me, dousing something. I clear my throat again

and, trying to speak with great purposefulness, tell her, 'I was at Sugar Reef the other night...that Caribbean place on the Lower East Side. You know it?'

De gedetailleerde en uitvoerige beschrijvingen van zijn eigen uiterlijk en dat van anderen wekt – afhankelijk van de smaak van de lezer – hilariteit of ergernis. De gesprekken in *American Psycho* blijven op het niveau van de 'small talk': wie kan waar een reservering krijgen, welke riem moet je dragen bij welke broek, wie heeft vanochtend de *Patty Winters Show* gezien. De oppervlakkigheid van de conversaties wordt nog eens extra aangezet als Bateman een (ironisch bedoelde) litanie aan politieke issues te berde brengt en iedereen aan de dinertafel daarna met stomheid geslagen is: 'desert anyone?' Bateman probeert op momenten de verveling van de voortkabbelende gesprekken ook op andere wijze te doorbreken. Patrick mag graag uit de autobiografie van seriemoordenaar Ted Bundy citeren en ook zijn eigen moorddadige neigingen houdt hij niet voor zichzelf. Maar zijn opmerkingen worden ofwel niet verstaan of misverstaan. 'What do you do?' vraagt een fotomodel hem in een club, 'mostly murders and executions... Do you like it?... Most guys I know who work in mergers and acquisitions don't like it.'

Met de Wall Street-yup Patrick Bateman heeft Brett Easton Ellis een personage gecreëerd dat in veel opzichten de kenmerken heeft van wat Georg Simmel zag als hét persoonlijkheidstype van de moderne geldeconomie en het moderne stadsleven: de Blasé. Voor de blasé bestaat het kwalitatieve onderscheid niet langer. Alles is vlak, gelijk, meer of minder van hetzelfde. Of zoals één van Patricks favoriete Bon Jovi-quotes luidt: 'It's all the same, only the names have changed.' Voor Patrick zijn anderen van iedere individualiteit gespeend. Na de liefdesverklaring van zijn secretaresse vraagt hij zichzelf af: 'Why not end up with her? An answer: she has a better body than most other girls I know. Another one: everyone is interchangeable anyway. One more: it doesn't really matter.' Zelf staat Patrick bij zijn kennissen bekend als de 'boy-next-door'. Ook hijzelf heeft voor anderen een niet echt duidelijke kwaliteit. Brett Easton Ellis laat dit met name uitkomen door de vele persoonsverwisselingen in *American Psycho*. Patrick wordt zelf regelmatig aangesproken met 'Marcus' of 'John' – en doet overigens geen moeite om anderen daarbij te corrigeren – en hij is zelf ook niet altijd zeker of die man bij de bar nu wel of niet 'Ted Breyer' is. Volgens Simmel is het vooral de invloed van het geld – de grote gelijkmaker – die de blasé ongevoelig maakt voor kwalitatieve verschillen en alles terugbrengt tot de vraag 'hoeveel?' Bovendien agiteert de snelle wisseling in stimuli van het stadsleven de zenuwen dermate dat de blasé niet meer met gepaste energie op prikkelingen kan reageren. De indifferentie waarmee de blasé kan reageren op belangrijke zaken heeft haar complement in de vaak overdreven reactie op tamelijk futiele voorvallen. Het met een drillboor bewerken van een meisje doet Bateman bijvoorbeeld niets. Hij raakt echter totaal van slag als een collega een mooier visitekaartje blijkt te hebben.

American Psycho illustreert ook Simmels algemene stelling van de tragiek van de cultuur, oftewel de atrofie van de individuele cultuur door de hypertrofie van de objectieve cultuur. Het aanbod van uitgaansgelegenheden, magazines, kleding, muziek, meningen, ideeën is in de stad enorm, wat het leven van het individu in aanzienlijke mate kan vergemakkelijken. Hij kan zich laten meevoeren in een stroom zonder zelf nog te hoeven zwemmen, zoals Simmel het uitdrukt. Maar van de andere kant dreigt daardoor het leven wel meer en meer van zijn individuele kwaliteit te worden ontdaan en het overnemen van onpersoonlijke, abstracte, objectieve cultuur wordt een substituut voor de ontwikkeling van het 'eigen ik'. Bij Patrick Bateman is deze atrofie van de individuele cultuur vrijwel compleet. Hij laat zich niet alleen meevoeren in de stroom van wat de objectieve cultuur heeft te bieden: hij verdrinkt erin. Patrick bezit geen duidelijke kern, geen innerlijk, geen zelfstandig oordeel. De 'persoon Patrick Bateman' lijkt 'geëxternaliseerd' of op te lossen in een bundeling aan consumptieartikelen, recensies, pornofilms en kledingmerken. Patrick is 'a two-button wool suit with pleated trousers by Luciano Soprani, a cotton shirt by Brooks Brothers and a silk tie by Armani'. Wanneer hij zijn mening geeft over een bepaald restaurant, een gerecht, een cd, citeert Patrick voortdurend uit allerlei bladen. Zijn gevoelens kan hij alleen uitdrukken met slogans en citaten uit popnummers. Eén van zijn favorieten is van Madonna: 'Life is a mystery, everyone must stand alone.' Popmuziek speelt sowieso een belangrijke rol in *American Psycho*. De solipsist Patrick kan zich op geen enkele wijze werkelijk tot anderen verhouden maar tijdens een concert van U2 ervaart Patrick zowaar een bijna spirituele connectie als zanger Bono hem vanaf het podium de hand reikt. In de komische hoofdstukken over Patricks favoriete popmuziek – Whitney Houston, Genesis en Huey Lewis and the News – komen we het dichtst in de buurt van wat we zouden kunnen aanmerken als enige diepzinnigheid bij Patrick. De betekenis die Patrick in deze muziek denkt aan te treffen – zo interpreteert hij het nummer 'Hip to be square' van Huey Lewis als 'een ode aan conformiteit en het belang van trends' – werkt echter op de lachspieren juist omdat de lezer weet dat het hier de meest platte vormen van popcultuur betreft. Overal ziet Patrick slechts oppervlakte, maar in de oppervlakkigheden van de popmuziek ontdekt hij onvermoede dieptes.

Het vervagen van kwalitatieve verschillen maakt volgens Simmel dat de blasé zijn betekenis zoekt in de kwantitatieve overdrijving, de *verheving*. Om nog iets te voelen, om nog iets te zijn, en zichzelf van zijn eigen bestaan te overtuigen beweegt hij zich volgens Simmel op het extreme experiëntiële vlak. En dit is ook de weg die Patrick lijkt te volgen. Zijn (wel of niet werkelijk bestaande) dubbelleven als seriemoordenaar: het lijkt Batemans poging om nog enige inhoud te geven aan de 'ondragelijke leegheid van het bestaan' binnen het Wall Street-milieu. Het martelen en vermoorden van zwervers en hoertjes is zijn manier om nog iets te betekenen, om het contact met althans een vorm van realiteit te herstellen en een verschil te maken in een onverschillige wereld.

Tijdens de marteling van een meisje merkt hij op: 'This is my reality. Everything outside of this is like some movie I once saw.' Zijn poging om door extreem geweld aan de 'ervaringsarmoede' te ontkomen legt uiteindelijk echter ook geen gewicht in de schaal. De moordpartijen zijn uiteindelijk even betekenisloos als al het andere in de roman. De *gimmick* van *American Psycho* is dat het de hele roman door onduidelijk blijft of Bateman de moorden wel echt pleegt. Patrick is een zeer slordige moordenaar, maar nooit bespeurt iemand de sporen die hij achterlaat. Niemand lijkt geïnteresseerd in zijn 'donkere kant'. Als Bateman eindelijk ontmaskerd dreigt te worden – een collega ziet hem terwijl hij een lijk in een slaapzak een kofferbak probeert in te tillen – vraagt deze hem niet naar de inhoud van de slaapzak maar heel toepasselijk waar hij de slaapzak heeft gekocht. Zelfs de waarheidsvinder bij uitstek in *American Psycho*, de detective Kimball lijkt niet echt geïnteresseerd in een diepgravend onderzoek naar Batemans handel en wandel. Het excessieve geweld waarover de critici *en masse* vielen, lijkt dan ook op zichzelf niet het meest belangrijke aspect van het boek. Het is slechts functioneel voor de beschrijving van de volstreekte 'luchtledigheid' waarbinnen Patrick Bateman opereert en de algehele desinteresse van de personages in *American Psycho* om achter de oppervlakte op zoek te gaan naar een diepere werkelijkheid. Patrick raakt zelf ook verward bij zo veel onverschilligheid. Hij speurt in kranten naar berichten over dode meisjes, op zoek naar bevestiging van de 'realiteit' van zijn daden, maar hij vindt niets. Niets van wat hij doet heeft enige consequentie. De lezer – en Patrick zelf – bekruipt het gevoel dat het allemaal niet echt is gebeurd. Wellicht is hij inderdaad *niemand* of zoals hij tegen het eind van het boek opbiecht:

there is an idea of a 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 flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there.*

American Psycho beschrijft de ervaring van wat Giddens noemde 'ontologische onzekerheid', de ervaring van leegheid, het gevoel een schaduwachtig bestaan te leiden in een vluchtige, consequenteloze, gewichtloze wereld. Sommige sociologen zouden hierin een beschrijving van de huidige postmoderne cultuur kunnen lezen. Zygmunt Bauman beschrijft bijvoorbeeld hoe in de postmoderne samenleving het leven als lineair project is vervangen door het leven als een opeenvolging van losse, fragmentarische spelrondes. De moderne pelgrim voor wie het heden nog ondergeschikt was aan een transcendent doel – buitenwereldlijk of binnenwereldlijk – is vervangen door de postmoderne toerist of nomade die leeft voor de dag en vooral ten volle van het hier en nu wil genieten. Dit post-project of post-lineaire leven verloopt volgens Bauman in de 'dramatic mode'. Zoals de toeschouwer bij het openen van het toneelstuk zijn

ongeloof opschort om te kunnen genieten en zich mee te laten voeren in de 'realiteit' van het spel, zo investeert de toerist zijn geloof in de 'realiteit' van deze levensepisode of dit fragment van de leefwereld. De seriële monogamie is hiervan wellicht het beste voorbeeld: partners die telkens opnieuw een 'symbolisch' vertrouwen stellen in de 'eewigheid', de 'echtheid' van *deze* relatie omdat anders het plezier en de betekenis ervan verloren gaat. Maar de postmoderne nomade weet dat het hier slechts om een tijdelijke 'suspension of disbelief' gaat: iedere investering is 'until further notice'. De 'echtheid' van vandaag is de 'schijn' van morgen. Patrick Bateman weet dit maar al te goed. Als hij zijn relatie probeert te beëindigen met zijn 'vriendin' en zij hem wanhopig vraagt 'But what about us? What about the past?', is zijn antwoord: 'The past isn't real. It's just a dream. Don't mention the past.' In het nomadisch bestaan is geen enkel spel werkelijker dan het andere, iedere ronde bezit zijn eigen waarheid. Aan 'gene zijde' van dit spel ligt geen diepere realiteit te wachten op ontdekking, alleen maar andere tijdelijke spelen. Of in de woorden van Bauman: 'No game aspires to universality, and there is no metaphysics looming on the horizon of the game's indefinitely reversible cycle.' Het decoderen van 'schijn' naar 'werkelijkheid', van oppervlakte naar diepte, had wellicht een functie in het project van de moderne pelgrim. Op weg naar zijn doel kon een misstap hem fataal worden. Maar in de consequentieloze losse rondes van de gefragmenteerde postmoderne nomade is er niet langer een noodzaak voor het zoeken naar werkelijkheid achter de illusie. Het zou de pret wel eens kunnen bederven.

Maar we kunnen ons afvragen of de typering 'postmodern' hier wel op zijn plaats is. Op de eerste plaats lijkt de 'fictionalisering van de wereld' waarop in *American Psycho* en vele cultuurfilosofische en cultuursociologische tijdsdiagnoses van de laatste jaren is gewezen niet heel recent. De ervaring van zichzelf en de wereld als fictie, als film, als illusie is niet louter van deze tijd. De Amerikaanse cultuurhistoricus Jackson Lears heeft bijvoorbeeld gewezen op vergelijkbare 'feelings of unreality' die vooral de stedelijke bourgeoisie rondom de vorige eeuwwisseling – in Amerika én Europa (Simmel was er één van) – achtervolgden. Voor de Amerikaanse bourgeoisie beschrijft hij hoe door de groeiende consumptiesamenleving, de uitbreiding van bureaucratieën, de massificatie van de steden en niet in de laatste plaats de groeiende groep van nieuwe rijken, de bourgeoisie het republikeinse ideaal van het autonome individu steeds verder verdrongen zag worden door de 'other-directed personality'. Voor velen betekende dit dat:

individual identities began to seem fragmented, diffuse, perhaps even unreal. A weightless culture of material comfort and spiritual blandness was breeding weightless persons who longed for intense experience to give some definition, some distinct outline and substance to their vaporous lives.

Bovendien is deze ervaring van gewichtloosheid toch vooral een terugkerend thema bij een bepaalde sociale groep: intellectuelen, kunstenaars, filosofen en anderen die zich begeven in het domein van het 'alsof' en gekenmerkt worden door een scholastische en esthetische dispositie. Het lijkt er met andere woorden toch vaak op dat we de zorg om (of verheerlijking van) het 'alsof'-bestaan vooral terugvinden in de culturele producten van de (oude en nieuwe) vrijgestelden die deze dan veralgemeniseren tot een toestand waaraan iedereen zou lijden. Het is wellicht zoals Bourdieu in *Pascalian Meditations* opmerkt over de University of California Santa Cruz – het brandpunt van postmoderne theorieën over het verdwijnen van de economie in een flux van tekens – : het is niet toevallig dat juist op deze van de sociale wereld afgezonderde campus waar iedere herinnering aan de 'echte' economie is weggezuiverd, de indruk kan ontstaan dat de realiteit is opgeheven in de hyperrealiteit. Of anders gezegd, de mogelijkheid om de wereld als fictie, als illusie, als theater te zien staat niet los van (reële) sociale condities (en sociale categorieën) voor de ervaring van de wereld als illusie, voorstelling of spektakel: distantie tot de verplichtingen van alledag. En ook meer algemeen: affectcontrole en *Selbstzwang* – zoals Elias benadrukt als hij de historische oorsprong van het bij Descartes voor het eerst filosofisch geformuleerde schijn/werkelijkheid-onderscheid relateert aan de opkomst van de zelfervaring van de 'homo clausus' als een effect van toemende 'civilisering'. *American Psycho* en postmodernisten als Bauman, Baudrillard, Jameson en anderen zouden dan met hun diagnoses over de 'esthetisering van de werkelijkheid' erop kunnen wijzen dat deze ervaring niet zozeer nieuw is, maar veeleer inmiddels ook is doorgedruppeld naar andere groepen in de samenleving via bijvoorbeeld de uitbreiding van het onderwijs. Of wellicht – en dan denk ik vooral aan de vele films van de laatste tijd waarin het thema van de 'werkelijkheid als illusie' wordt behandeld (*The Matrix*, *Fight Club*, *Existenz*, enzovoort) – is hier sprake van een effect van de opwaardering van deze voorheen als lager beschouwde cultuurvorm tot het niveau van de kunst, wat zich dan ook in de inhoud lijkt te weerspiegelen. De nadruk op de vervreemding van het individu en de beschrijving van zijn 'homo clausus'-ervaring – een voorheen vooral in de hoge cultuur behandeld thema – valt nu ook in populaire varianten met hoogculturele ambities aan te treffen.

Maar ook als de 'fictionalisering' of 'esthetisering' van de werkelijkheid een hedendaags en breed gedragen verschijnsel zou zijn: het label 'postmodernist' zou Brett Easton Ellis ook om een andere reden toch niet passen. Van enige positieve affirmatie van het spel met identiteiten en celebratie van de schijn is namelijk geen sprake. Postmodernisten lijken de 'new depthlessness' nog wel enige betekenis mee te willen geven, enige heroiek zelfs. Maar Bateman en zijn metgezellen zijn niet oppervlakkig uit diepte – om Nietzsche te parafraseren. Ze zijn gewoon oppervlakkig. Voor *American Psycho* geldt hetzelfde als wat Zygmunt Bauman over de neoconservatieve cultuurkritiek van onder andere Christopher Lasch heeft gezegd: het schetst de contouren van een

Inspiratie

'diseased society'. Patrick is niet een voorbeeld van de 'spelende mens'. Hij *lijdt* toch vooral onder zijn realiteitstekort, zijn gebrek aan innerlijkheid, zijn *ennui*. Hij lijkt inderdaad nog wel het meest op Laschs psychoanalytische versie van het blasé-type: de narcistische persoonlijkheid. Angstig en nerveus, extreem kwetsbaar voor sociaal gezichtsverlies, bang voor ziekte en ouderdom, gevangen tussen gevoelens van 'grandiosity' aan de ene en depersonalisering en derealisatie aan de andere kant. Brett Easton Ellis heeft toch vooral een *Verfalls-geschichte* willen schrijven en Patrick opgevoerd als het pathologische persoonlijkheidstype dat het moderne consumentisme zou voortbrengen. De critici die hem nihilisme en verheerlijking van geweld voor de voeten wierpen hadden ongelijk. *American Psycho* is een ouderwets moralistisch boek. En voor wie zich in zijn cultuurkritiek kan vinden, wellicht ook een inspirerend boek.