

A szörnylét örömei és gondjai

BARTÓK IMRE: A PATKÁNY ÉVE

Az utóbbi tíz év legizgalmasabb irodalmi jelenségei – már ami a fiatal(abb) nemzedék kontextusát illeti – a „költészetben”, és nem a „prózában” játszódtak le. A költészeti tér több jelentős esztétikai, illetve mediális növummal bővült, ezzel szemben a fiatal próza nem mutatott fel igazán karakteres és az egyedi teljesítményeken túlmutató „új” stratégiákat. Ez a poétikai tanácstalanság azonban lassan megváltozni látszik, nem függetlenül a lírából „átigazoló” szerzők (Csobánka Zsuzsa, Lanczkor Gábor, Dunajcsik Mátyás, Sopotnik Zoltán stb.) egyre nagyobb számával, ami számomra – az irodalomszociológiai, piaci, személyes-önéletrajzi jelentéseken túl – annak a jele, hogy kezdenek világossá válni a prózai megszólalás-módban rejlő, eddig kiaknázatlan alternatívák. A továbbiakban ennek az éppen „történő” átrendeződésnek egy lehetséges vonulatára szeretnék majd rámutatni, mert úgy gondolom, hogy Bartók Imre *A patkány éve* című regényét akkor kezeljük a „helyén”, ha megpróbáljuk rekonstruálni azt a kulturális kontextust, melyben a mű önsúlyán túl is – bár természetesen ezzel összefüggésben – jelentést nyer(het). Vagyis itt nem csupán az individuális színvonalról, hanem a jelentőségéről is akarok beszélni, mert azt gondolom, hogy *A patkány éve* nemcsak kiváló, hanem „fontos” szöveg is.

Az elmúlt években számos olyan kötet jelent meg (Benedek Szabolcs: *Vértlógia*, Babiczky Tibor: *Magas tenger*, Dunajcsik Mátyás: *Balbec Beach*, Farkas Tibor: *Vadidegen*, Váradi Nagy Pál: *Urbia*, Szabó Róbert Csaba: *Fekete Dacia*, Jódal Kálmán: *Agressiva*), amely a populáris kultúra különböző regisztereit, motívumait, műfajait kódolja újra, illetve szövegjátékában felbontani látszik a kulturális regiszterek elkülönítésének reflexeit. Ez többek között azzal a következménnyel jár, hogy megváltozik a poétikai orientáció, illetve a hagyománytörténés szerkezete, hiszen a magyar próza paradigmái mellett alternatív opciók jelennek meg (mindelelőtt az angolszász próza műfaji, illetve műfajreflexív poétikai válnak relevánsa), de megerősödik a médiumközi – filmes, képzőművészeti, zenei stb. – jelrendszerek használata is. *A patkány éve* ebben a kontextusban is kifejezetten merész vállalkozás, hiszen itt olyan alternatív kódokészletek és poétikák működnek (a trashkultúrától a biopunkon át a horroresztétikáig), melyek egyrészt ismeretlenek és/vagy alulreprezentáltak itthon, másrészt kulturális relevanciájuk („komolyan vehetőségük”) távolról sem egyértelmű a hazai kritikai gyakorlat számára. Ez a transzkulturális érzékenység már Bartók *Fém* című első kötetében is jelen volt, ugyanakkor ott az affektív képészlet mediális-kulturális „eredete” nem reflektálódott nyíltan, illetve nyelvi értelemben egy homogénebb és artisztikusabb szövegről volt szó.

A patkány éve recepciójában ugyanakkor már megjelent az az elitista gyanakvás, mely bűnjelként vagy pusztá ornamentikaként kezeli a kultúraközi javakat. (Ennek az anakronisztikus szemléletnek a legexplicitebb példája Radics Viktória kritikája *Magyar Narancs*-ban, melyben a nihilista tömegkultúra csábításának áldozatul esett tehetség fausti történetét rajzolja meg.) A kulturális liberalizmus

álcája mögötti sznobéria számára legfeljebb a krimi dekonstrukció „úri mulatsága” tűnik szalonképesnek, de a spekulatív fikció különböző formái vagy az érzéki felforgatás irányában elkötelezett stratégiák már inkább minősülnek érdektelennek, infantilisnak, esetleg „nem-higiénikusnak”. „Elviékben” ugyan sokan elfogadják a kulturális transzakciók lehetőségét – lévén ez egy posztmodern közhely –, ugyanakkor mintha erősen korlátozott lenne a nyitottság annak tekintetében, hogy „mi” és „hogyan” kerülhet ilyen csereformálások útján „vissza” a „szépirodalom” látóterébe. Pedig számolni kéne azzal, hogy a hibrid kísérletek nem egyszerűen visszaérkeznek az irodalomba, hiszen létmódjuk épp arra épül, hogy újrajrják észlelésük kontextusait, vagyis jelen esetben az irodalmi-kritikai beszédmódok kereteit és referenciakészletét.

Nem állítom, hogy az alternatív kulturális érzékenység ismeretlen lenne a magyar prózában (Hazai Attila, Garaczi László művei vagy a nyolcvanas évek magyar zenei-művészeti „undergroundja” alapján számos példát lehetne felsorolni), ugyanakkor ezeket a kísérleteket (is) meghatározzák a popkulturális tartalmakat érintő generációs ízlésválasztások, illetve az ezeket a formálásokat artikuláló prózapoétikai trendek. Például az „elbeszélés nehézségeivel” kapcsolatos szövegpoétikai megfontolásokkal is összefügghet(ett) a hagyományosan narratívacentrikus zsánერიrodalom iránti csekély érdeklődés, ugyanakkor érdekes párhuzamosság, hogy a nyolcvanas évek végére és kilencvenes évek elejére, vagyis a szövegirodalom felvirágzásának idejére tehető a spekulatív fikciós műfajok hazai – a „szépirodalmi” karanténon kívüli – megerősödése is. (Ez többek között olyan kiadóknak és fordítói alkotói műhelyeknek köszönhető mint a *Valhalla Páboly* vagy a *Cherubion Kiadó*.) A lehetséges átjárások ellenére a legutóbbi időkhöz mintha konzerválódott volna a „szép” és a „szórakoztató” irodalom (szub)kulturái közti távolság és kölcsönös gyanakvás, melynek eredménye, hogy nem alakult ki a két területen átívelő – middlebrow és/vagy kísérleti hibrid – produktumok iránt fogékony olvasói és értelmezői réteg sem. (Értelmezői oldalról persze számos kivételt is lehetne említeni – elég ha csak H. Nagy Péter munkásságára utalok –, ugyanakkor ezek a szakkutatások kevésbé befolyásolják a történő irodalomra vonatkozó kritikai közvélekedést és gyakorlatot.)

Ha az angolszász műfajdiskurzus felől keresünk fogódzókat Bartók hibrid poétikájának jellemzésére, akkor a *slipstream* fogalma tűnik produktívnak. Bruce Sterling 1989-es esszéjében, a cyberpunk mozgalom kifulladásá után, ezzel a fogalommal próbálta jellemezni a posztmodern gondolkodás és a sci-fi-hagyomány legújabb metszéspontjait. Sterling szerint a slipstream művek a sci-fi szubkulturális infrastruktúráján kívüli olyan szövegek, melyek felhasználnak bizonyos műfaji elemeket, de mégsem rendelkeznek esszenciális műfaji identitással. Jellemző rájuk a realitással szembeni agresszió, ugyanakkor nem kínálnak futurisztikus és/vagy utópikus „ellenvalóságot”, ehelyett – a fantáziamozgások szubverzív erejével – a hétköznapiság struktúráinak szétforgácsolására törekszenek. A történelmi figurák/tények/dokumentumok, és ezzel párhuzamosan a műfaji motívumok is, pusztá matériaként szolgálnak a slipstream darálónak, melyet a dekontextualizáció és a „kibillentés” műveletei tartanak mozgásban. A slipstream antológiát (*Feeling Very Strange*, Tachyon Publications, San Francisco, 2006) szerkesztő James Patrick Kelly és John Kessel számára már nem a sci-fi jelenti a kiindulópontot, a slipstream egy-

szere lehet bármilyen műfaji kódrendszer „Másikja”. Ez persze még nehezebben körvonalazhatóvá teszi a fogalmat (mely helyzetre antológiai előszavuk címével is reflektálnak: *Slipstream, the Genre That Isn't*), ugyanakkor Sterlingre utalva ők is a „kísérteties különösség” (*strangeness*) mechanizmusát tartják mérvaadónak, melyet a szöveg által felépített, de fel nem oldott kognitív disszonanciák hatásaként jellemeznek.

A filozófus főhőseit bioapokalipszisen átterelő Bartók-regény műfaji értelemben ugyancsak identitás nélküli. Vagyis nem imitál és/vagy rekonstruál „pontosan” egy zsánert sem, hiszen a műfajszövet „tenyészetében” (Csuka Botond) számtalan – egymásnak ellentmondó és roncsolt – kód pulzál. Persze vannak dominánsabb műfaji „maradványok”, mint például a krimi, a végítéletregény vagy a biopunk, de ezek folyamatos dekontextualizációnak és kompetenciavesztésnek vannak kitéve. Fontos megjegyezni, hogy Bartóknál a realitással szembeni agresszió – mely a „filozófiai terrorizmusban” tematikus szinten is megjelenik – nem a jelentések pusztá eltörléséről szól, hanem azok „elmásításáról”, illetve roncsaik érzéki síkon való újratermeléséről. Ebből következik, hogy az olvasónak a szöveg élvezetéhez nem kell minden egyes játékba hozott kulturális utalást ismernie – vagyis ebből a szempontból nem elitista és/vagy „jelentésközpontú” szöveg –, ugyanis a kódburjánzás okozta kognitív és érzéki disszonanciák végül egyfajta performatív „jelenlétkultúra” (Hans Ulrich Gumbrecht) feltárulásában összegződnek. *A patkány éve* tehát az interkulturális (vak)térkép és a kaleidoszkóp státusza között „vibrál”, vagyis ahelyett, hogy jelentést és tájékozódást kínálna, affektív „képként” kezd el működni, mely a jelek anarchikus érzékiségében – „kísérteties különösségében” – keveri el az igazságok ígéretét.

Ugyanakkor ebben az esetben sem mindegy, hogy „mi” keveredik bele a slipstream kódarállójába, hiszen a horrorikonográfia dekonstrukciója, illetve a „bodyzsánerekre” (Linda Williams) jellemző sokkesztétika alkalmazása interpretációs problémát jelent a szigorú higiéniai normákban gondolkodó szépirodalmi kontextus számára. Igaz ugyan, hogy a szexus beírása az irodalomba egy évtizedek óta már-már imperatívusként hangoztatott program, de a nemiség azon poétikai alakzatai, melyek az „inhumanitással”, illetve az erőszakkal érintkeznek, már sokkal nagyobb ellenállásba ütköznek. Az ilyen esetekben az „ízléstelenség” helyett gyakoribb (de ugyanazokon az előfeltevéseken alapuló) intellektualista vád a jelentésdeficit, mely úgy ítéli üres ornamentikának a szubverzív stratégiát, hogy annak hatásmechanizmusát, illetve esztétikai funkcióbeli összefüggéseit nem tudja és nem is akarja feltárni. Ebben az összefüggésben releváns Hajas Tibor *Szövegkáprázatának* „idegenkedő” recepciója, illetve a *Holm*-ban a kilencvenes évek elején lezajlott ún. akcionizmus vita vagy a közelmúltból Harcos Bálint *Naiiv növényének* fogadtatástörténete. Hajas nevét azért is fontos megemlíteni itt, mert *A patkány évének* sokat elemzett első fejezete, mely egy „élveboncolás” képsorain keresztül „vezet be” a regény világpoétikájába, nemcsak a nyolcvanas évek splatterpunk irodalma – mindenekelőtt Clive Barker – előtt tiszteleg, hanem a Hajas-féle destruktív-címőművészet újrakonfigurálásaként is olvasható, vagyis Bartók egyszerre reflektálja – a paródia és a szétírás eszközeivel – saját helyét a magaskultúra és a popkultúra marginális rétegei közti senkiföldjén.

Ebben a jelenetben – ahogy a regény egészében is – az interkulturális cserék médiumává az emberi test lép elő, melynek humanista egység- és határképzeteit a

„boncolás fenomenológiája” (Turi Márton) bontja fel, hogy emberi és állati, szerves és szervetlen elemek, illetve mikro- és makrodimenziók heterogén halmazaként mutassa fel az emberi létmód struktúráit. A „húsba vezető út” erőszakos feltárása Hajasnál még összefüggött a transzcendencia iránti libidinális-szagrális vágyformákkal, de Bartóknál a destrukciót nem kompenzálja semmilyen „igazság”-ideológia, illetve az intimitás és erőszak összefonódásának esztétikai ideológiai a túlfokozottság erőterében – abszurd bálványokként – omlanak össze. „Fejével, nyelvvel, arcával nekidörgölözött a másik belsejének, úgy járt-kelt benne, mintha kincsrre bukkant volna, s valóban, egy egész kincsestár nyílt meg előtte, egy ember – egy asszony! – szavakba nem foglalható benső élete, benne a képzelt, vég nélkül visszhangzó bagolyhuhogással.” (16.) A test belsejében tehát „képzelt bagolyhuhogás” (illetve hasnyálmirigyrák) várja tudás helyett az ismeretelméleti performert, vagyis olyan fantazmagorikus – de közben rendkívül érzéki – tapasztalatok, melyek nem segítenek *bezárni* semmilyen értelemkonstrukciót, csak további „utazásra” csábítanak. A húsba vezető kaland „lezárhatatlan”, ahogy a regény központi projektuma, a végítélet sem valamiféle temporális „végpont”, hanem az antropocentrikus kozmoszból ki- vagy túlvezető szökési sebesség folyamatos fokozása: bevégezhetetlen szétszóródás.

Sepsi László szerint (*A szorongás valódi*, Új Forrás, 2014/01, 50–55.) *A patkány évének* tematikus központja a metamorfózis, míg a döntő poétikai motor a sokk-kombinatorikán alapuló trashesztétika, ugyanakkor fontos hangsúlyozni azt is, hogy ezek a minőségek nem bonthatóak le tartalom és forma oppozíciójára, mert számos konceptuális vonatkozás mentén járják át egymást a slipstream nyitott terében.

A metamorfózis a „világ botanizálásának” víziójában (melyet a filozófusok bioesztétikai terrorcselekményei, illetve a bioapokalipszis képvilága jelenít meg) kap fundamentális szerepet. A természet és az ember újraegyesítésének romantikus programját Bartók posztumán indexekkel írja át, vagyis egy olyan dehumanizált létezmódot rajzol fel, melyben az ember nem képes szintetizálni létezésének különböző (animális, kulturális stb.) dimenzióit, ehelyett ezen törésvonalak radikális provokációja által tesz szert egyfajta átváltozási és menekülési „téridőre”. A metamorfikus képzelet felszabadításáért és formalizálásáért („dizájnolásáért”) a „költői biotechnológia” felelős, de ez nem azt jelenti, hogy az emberi tényező teljesen kiiktatódik, csupán azt, hogy a humán és a nem-humán elválasztásának kulturális rendszerkódjai mondanak csődöt, hogy megkezdődhessen az ember művészi „újrafeltalálása”. A bölcsélet státusza ebben a folyamatban egyszerre forradalmi és parodisztikus jellegű, ezért is tűnnek a filozófusok hol abszurd rajzfilmfiguráknak, hol az emberi faj (poszt)metafizikai szabadságharcosainak. Az antropológiai-kulturális válságban játszott heroikus és véglényi szerep iróniája a hegeli történelemfilozófia sötét humorát idézi, ugyanakkor ebben az esetben a szellem eszkatológiája helyett a poétikai nonszensz strukturálja az érzékek színpadát.

Egyetértek Sepsisel abban is, hogy a műfaji-kulturális strukturák kiüresítése és érzéki jellé redukálása kétségtelenül a Bartók-féle slipstream jellegzetessége, ugyanakkor a jelenséget tovább árnyalva újra Hans Ulrich Gumbrechtre hivatkoznak, aki szerint nem egyszerűen a jelentéstermelés és -keresés beszűntetéséről van szó a performatív művekkel való találkozás során, hanem a jelentés- és jelenlétef-

fektusok viszonyrendszerének újraszervezéséről. *A patkány éve* esetében a jelentések performatív felforgatása a „dekulturizációs” program része, de ezáltal az eredeti jelentések nem tűnnek el teljesen – vö. a slipstream nem kínál „ellenvalóságot” –, mert maradványaik egy „szellemileg-fizikailag oszcilláló elevenségtapasztalatban” (K. Ludwig Pfeiffer) mutálódnak új struktúrákká. Ennek remek példája Heidegger szuggesztív táncjelenete, ahol a tánc mint a testi evidencia médiuma biotechnológiai remixek, protézisprogramok és az elektronikus zenei idézetek mentén bomlik fel, ugyanakkor az elevenségtapasztalat minden művéség ellenére – illetve épp a művéségen keresztül artikulálva – mégis „kitermelődik”, miközben a leírás érzéki materialitásába a heideggeri filozófia nyomai is belekeverednek, az emberi test dologszerűségének és a jelenvalólét autenticitásának ellentétét átrendezve.

Ugyanakkor a regény egyik problémája, hogy az attrakciópoétikával megcélzott elevenségtapasztalat nem számol eléggé az unalom metafizikájával, mely a kombinatorikus trash alkotások, illetve a hasonló logika alapján szerveződő szubverzív szövegek (pl. Sade márkí prózája vagy Bret Easton Ellis *Amerikai Pszichója*) egyik fontos aspektusa. Sade erőszakpoétikája például a testi jelekből álló létgrammatika megalkotása közben szisztematikusan kioltja önmaga attrakcióstruktúráját. Ez a grammatika embertelen és unalmas, hiszen épp a hatalom azon metafizikai „kietlenségét” próbálja színre vinni, mely az érzékiségből kitöröl minden elevenséget. *A patkány éve* ezzel szemben – talán épp a metamorfózis iránti megszállottság miatt – az anarchikus felhalmozás iránt elkötelezett, ami azonban érzékiesítés és anesztézia váltógazdálkodását hozza létre. Ennek nagyon izgalmas következményei vannak a már érintett viviszekciós jelenetben, ahol az áldozatot érzéstelenítik, vagyis a diegetikus világ kínöröme a „szövegtestre” projektálódik, ezzel a „szöveg öröme” vezetve át új régiókba. A regény egésze azonban „mértéktelen” – ami valahol szükségszerű is, hiszen itt egy *abominációról* van szó, olyan hibrid monsterről, akinek-aminek nem szabadna léteznie, miközben épp ebből a szabálysértésből nyeri életerejét. Ugyanakkor a szöveg önnön „túlágával” sok esetben még nem tud mit kezdeni. Bartók egyik működő válaszkísérlete erre a kihívásra az, hogy az unalom terét a nonszensszel tölti fel, vagyis az egymást semlegesítő hatásokat és jelentésnyomokat egyfajta apokaliptikus idiotizmusban remixeli. A „szent bolondság” nyelve mély és sekélyes, szellemes és unalmas, érzéki és érzéketlen egyszerre – Martin, Karl és Ludwig baráti beszélgetései képviselik legerősebben ezt a regiszterkeverő szöveget, mely sokszor megbicsaklik, rendkívül esendő, de a maga abszurdításában is valamiféle „humánus” képvisel a regény antropológiai válságában.

A karneváli mértéktelenség következménye a szöveg hullámzó színvonala, miközben ez is paradox kérdés, hiszen lehetséges megjelölni azokat a rétegeket, melyek egyfelől türelmetlenségről, automatizmusról, poétikai defektusról, másfelől nyelvi bravúrról, hiperérzékenységről vagy radikális mást gondolásról tanúskodnak, ugyanakkor ezek pontos azonosításában vélhetően nehéz kritikai konszenzusra jutni, ami összességében a szöveg zavarba ejtő gazdagságát bizonyítja. A probléma itt vélhetően az, hogy *A patkány éve* „ízléspolitikát” (is) művel, vagyis nem engedi meg, hogy a jelentéstulajdonítás álobjektív bűvöletében „elrejtjük” ízlésünket, illetve annak gusztatív dimenzióját, miközben ennek a dimenzióknak a (szub)kulturálisan konstruált voltára is figyelmeztet. Ezeknek a panelszerű konstruk-

cióknak a provokációja által a regény az ízlés folyamatos „továbbtanulására” szólít fel, hiszen ez a transzgresszió nem a határok totális lebontására („ízléstelenségre”) ösztönöz, hanem a „határérzékelés” fogalmi-szenzuális átrendezésére, egyfajta esztétikai nomadizmusra.

Nem lehet megjósolni, hogy Bartók apokaliptikus trilógiája milyen összmintázatot mutat majd, illetve hogy az itt felvázolt poétikai labirintus melyik ígéretes járata minősül később zsákutcának, vagy melyik látszólag „lakatlan” katakombává válik majd a reveláció csarnokává, ugyanakkor a projekt művészeti tétjeit már az első kötet is átütő intenzitással képviseli. A slipstream-struktúra performatív működtetése úttörő következetességgel, de – ahogy a szöveg elején is hangsúlyoztam – nem társtalanul zajlik, mert kialakulóban van egy olyan irodalmi kontextus, melynek hibrid kódjait *A patkány évével* rokon törekvések alakítják. Az (art)trash, exploitation, transzrealizmus, cross-genre fiction legkülönbözőbb alakzatai már a hazai irodalom „felségvízein” járnak, ami professzionális értelmezési kereteink (és „ízlésformáink”) interkulturális-mediális kibővítését sürgeti, amennyiben nem akarjuk elveszíteni kapcsolatunkat a történő irodalom egy jelentős részével. (*Libri*)

NEMES Z. MÁRIÓ

HIBAIGAZÍTÁS: Tózsér Árpád *Hiénakacagás* című naplójában, a 2014. júliusi számunk 47. oldalán, az alulról számított 14. sorban értelemzavaróan jelent meg a szöveghez nem tartozó „Art” szó. Helyette a kimaradt mondat így hangzik: „A pápai vasútállomáson Tungli Gyula tanár úr várt.” Az érintettek elnézését kérjük. (*A szerk.*)

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker György vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.