

Smid Róbert

A halál hasznosítása és az újrahasznosított „élete”

Bartók Imre és Szerényi Szabolcs new weird fictionjei

*Az ökológiai gondolat egy vírus, amely a gondolkodás
összes területét megfertőzi.
(Timothy Morton)*

Amikor legutóbb egy konferenciára az ASOS-ról rendeltem egy inget, akkor a következő kis téglalap fogadott a csomagoláson: „We made this bag using new and recycled materials. Spread the love and recycle it too.” Ez kíváncsivá tett, ezért felmentem a honlapjukra, ahol azt láttam, hogy az environmental policyjukat a három *re* mentén fogalmazták meg: reduce, reuse, recycle. Benne kiemelt figyelmet kap a vásárlók oldalán felhalmozódó, már nem használt ruhák újrahasznosítása: ezek a darabok a szociális használtruha-boltokban kerülnek ismételt forgalomba, így egyszerre csökkentve az ökológiai lábnyomunkat és többletértéket adva az emberi erőforrásnak a textiliparban (ugyanazon munkával a produktum hosszabb ideig és több ember által vétetik használatba). Ugyanakkor a cég a saját részéről sem bújik ki az ökológiai és társadalmi felelősségvállalás alól, az úgynevezett fast fashion ugyanis nemcsak a gyors elnyúlhatóságra, hanem elsősorban arra vonatkozik, hogy az effajta ruhadarabok hamar kimennek a divatból – a raktárban maradt cikkeket ezért olyan segélyszervezetekhez juttatják el, amelyek mélyszegénységben illetve fogyatékkal élőket támogatnak. De az irodai bútoroktól kezdve a használt olajon keresztül a nyomtatópatronokig az ASOS munkatársai – a honlap tanúsága szerint – mindennek találnak helyet a recycling körforgásában. Az újrahasznosítás ennek alapján olyan műveletnek tekinthető, amely a legkülönbözőbb diskurzusok metszéspontjában helyezkedik el: a gazdasági cseréktől a környezetvédelmen keresztül a szociális szféráig kapcsolja össze a folyamatokat egy nagy hálózatba – és ennek a hálózatnak, úgy tűnik, egy egyszerű ingvásárlással is részévé lehet válni.

Dolgozatomban az újrahasznosításnak ezt a diszkurzív-hálózatképző funkcióját nézem meg arra az aspektusra koncentrálva, amely az élet újrahasznosíthatóságának lehetőségeiben és az újrahasznosított életében a nélkülözhetetlen protézisalkotásra irányulva nyilvánul meg két magyar

new weird fictionnél: Szerényi Szabolcs *Éhség* című novelláskötetében és Bartók Imre *Virágba borult világvége* regénytrilógiájában. Mindkét szövegegyüttes végrehajtja az újrahasznosítás tematikai, diszkurzív és textuális hasznosításával az élet és a halál bevett, szerves kapcsolatának újraírását, aminek köszönhetően egyrészt az újrahasznosítás mint aktus és mint figura egy újonnan létrejövő hálózatba *helyeződik át*, másrészt az újrahasznosításhoz kötődő tényezők (pl. elévültség, funkciótlanná válás, deaktiváció stb.) *lecserélődnek* (vagyis nem az újrahasznosítás kiváltó okaként fordulnak elő, vagy egyáltalán nem egy ok-okozati struktúrában találják meg új helyüket).

Márpedig a *lecserélés* (replacement) és az áthelyezés (displacement) rokonműveletei az újrahasznosításnak, William Uricchio, az összehasonlító médiatudomány MIT-n kutató professzora friss tanulmányában pedig arra kereste a választ, pontosan milyen viszonyban állnak egymással ezek az operációk. Kiindulópontja természetesen az, hogy az elavulás nem a végső állomás egy dolog életében, sokkal inkább olyasfajta megtisztulással hozható összefüggésbe (megtisztulás például a használati értéktől), amely automatikusan egy másik rendszerbe vagy az adott rendszer körforgásának egy másik stádiumába juttatja a dolgot.¹ Ugyanakkor az elavulás nem feltétlenül jelent elnyűttséget, helyesebb úgy felfogni ezt a jelenséget, hogy az adott dolog már nem képes megfelelő intenzitással ellátni feladatát a hálózatban addig elfoglalt pontján, illetve az újrastrukturálódó hálózattal nem tud lépést tartani (pl. technikai értékkel nem, de szentimentális értékkel rendelkezik egy Grundig videómagnó).

A *lecserélést* Uricchio úgy definiálja, hogy valami más lép a dolog helyére, ennek pedig eltérő módozatai, amikor egy képcsöves TV-t LCD-re cserélünk, vagy amikor kicseréljük az izzót. A *lecserélés* oka ennek megfelelően lehet az is, hogy a dolog minél több funkciót lásson el (pl. egy okos TV), vagy pusztán a kompatibilitási problémák kiiktatása (pl. az új USB-C szabvány esetében). Mindazonáltal a *lecserélés* nem jár együtt azzal, hogy teljes médiarezsim-váltás történjék a hálózat valamelyik csomópontjának kitüntetettséggel.² (Egyértelműen nem történik teljes váltás a villanykörtecserenél, de a technikai innováció egyik vezérelveként szolgáló kompaktsággal [pl. a telefontól elvárjuk, hogy egyszerre legyen GPS, zenelejátszó stb.] párhuzamosan él ma például a nosztalgia a bakelit iránt és az igény az analóg hangzás jobb minőségére.). Az áthelyezés esetében azonban két dolog egyszerre van jelen – ezzel kizárva, hogy áthelyezés és *lecserélés* műveletileg egyszerre vagy egymás előfeltételeiként aktiválódjanak. Például a könyv szöveggként és a könyv adatként eltérő praxisokat rendel magához (előbbi hermeneutikai értelmezést, utóbbi digitális filológiát). Uricchio konklúziójában a modern szubjektum jellemzőjeként azonosítja annak áthelyezetségét egy olyan algoritmikus közegbe, amelyben minden kalkulálható, előíranyozható, továbbá minden a végeredmény szempontjából bizonyul helyesnek, adekvátnak³ – ez megfeleltethető a neoliberalis technokratizmus általános logikájának is. Az áthelyezés kortárs formája (az algoritmikusnak az algoritmusok mezejére) ennél fogva technikailag előhívta az ágencia új diszpozícióját, amely az object-oriented programmingban már a választott tárgyak mentén képezi meg a szubjektumot

1 William URICCHIO, *Replacement, Displacement, and Obsolescence in the Digital Age = Cultures of Obsolescence: History, Materiality, and the Digital Age*, eds. Babette B. TISCHLEDER, Sarah WASSERMAN, New York (NY), Palgrave Macmillan, 2015, 98.

2 Uo., 100.

3 Vö. Uo., 104.

(gondoljunk itt például az Amazon termékajánlataira, amelyek kereséseink és vásárlásaink alapján alakulnak ki), és a dolgokkal végezhető műveletek függvényé avatva származtatja az őt érintő operációkat.

Szerényi és Bartók műveiben tehát egy olyan keretben értelmezem az újrahasznosítást az élet és a halál viszonyaiban, amely túlmegy a poszthumán beskatulyázásának vagy a new weird zsánerbillog egyoldalúságának redukcionizmusán,⁴ ehelyett az organikus interakciókhoz szükséges műveletek kölcsönös előfeltételezését szétbontó, illetve a diszkurzív hálózatokat újraalkotó figurativitásként közelítem meg azt.

Az úgynevezett new weird, amelyhez mindkét alkotót sorolom, egy, a magyar szépirodalomban kevés számú szerzővel jelenlévő irányzat (Fekete I. Alfonz, Csutak Gabi, Papp-Zakor Ilka, Nemes Z. Márió, Harcos Bálint, Szalay Álmos könyvei sorolhatók ide, valamint Potozky László néhány novellája), ami a századelőn alkotó Howard Phillips Lovecraft életművében gyökeredzik. Lovecraftot, aki saját korában nem kimondottan talált elismerő fogadtatásra, a '70-es években fedezte fel magának az amerikai olvasóközönség, a '90-es években pedig egyértelműen kanonizálódott többek közt Michel Houellebecq kismonográfiájának az angolra fordításával, majd a Joyce Carol Oates által szerkesztett novellaválogatással, hogy végül 2005-ben a Library of America közöljön válogatáskötetet tőle, 2008-ban pedig a Barnes & Nobles a teljes életművet tartalmazó kötetet a *Library of Essential Writers* sorozatban jelentesse meg. A lovecrafti próza jellemzői közé tartozott egy konkrét topográfia újraalkotása fikciós régióként, a tudás médiumainak kulcsszerephez juttatása, a természetfeletti entitások jelentősége a cselekményszervezésben (nem feltétlenül antropomorfizálva, hanem igen gyakran fizikai törvényszerűségek zavarában testet öltve), és olyasfajta kozmicizmus, ami a totális káoszt és jelentésnélküliséget árasztja a létezés minden szintjén. Ahogy azt China Miéville, a new weird egyik ünnepeelt szerzője megállapítja: amíg a hagyományos horror azzal ér el hatást, hogy szörnyű erők avatkoznak a békés status quoba, melyet a főhős megpróbál megőrizni, addig a Lovecraft-effektus abban áll, hogy a szereplőkben tudatosodik – a világ mindig is szörnyű volt.⁵

A századvég gótikus fikciójától ezért annyiban tér el a lovecrafti horror, hogy a természetfeletti nem csodás lények vagy jelenségek formájában van jelen, hanem a korlátozott emberi megértésre és a kozmikus rendben elfoglalt helyünkbe vetett arrogáns hitre történő ráeszmélésben. A '90-es években startoló new weird (amikor tulajdonképpen maga az old weird kanonizálódott) olyan alkotókat is magáénak tekint, mint Mark Z. Danielewski (*House of Leaves*) vagy David Mitchell (*Felhőatlasz*), és éppen a Lovecraft által átértelmezett horrorvonulatot erősíti meg, helyezi esztétikájának a középpontjába, egyszersmind egyértelműen jelezve, hogy a kritikai elmélettel és a dekonstrukcióval tetőző metafizikai horror helyett a filozófiában inherens horror új formáját kívánja bemutatni a fikcióban.

Amellett, hogy a new weird a bevett konstellációkat és a szüzsék, zsánerek kliséit újrahasznosítva kiforgatja, ugyanezt teszi a szövegvilágban a helyszínek deromantizálásával és a hagyományos sci-fik és fantasyk szubverziója során is – ennyiben újrahasznosítja a szövegszemetet, ahogyan ezt

4 Mindazonáltal a recepcióban talán én vagyok az első, aki a new weird fikcióhoz sorolja az említett köteteket.

5 China MIÉVILLE, *Introduction* = H. P. LOVECRAFT, *At the Mountains of Madness: The Definitive Edition*, New York (NY), The Modern Library, 2005, xii.

Lovecraft is tette kora ponyváival –, ezáltal alkotva frusztráló helyzeteket, amelyek atmoszferikusan hozzájárulnak a kaotikus léttapasztalat közvetítéséhez. Ehhez továbbá olyan ontológiai rétegzettséget társít, amely a spekulatív realizmus által bevezetett flat ontology-ra jellemző, vagyis minden létező ugyanazon a szinten helyezkedik el, és egyik sem rendelkezik kitüntetettebb pozícióval a másiknál az ágencia tekintetében (erre lehet példa az Uricchiónál említett, áthelyezett algoritmikus szubjektivitás). Ennyiben a new weird pontosan azzal a horrorral szembesít minket, hogy az ember ágenciája korlátozott, továbbá hogy a természetfeletti mint diszrupció nem valamifajta *túlról* jön, hanem a valóság szövetének tépése már mindig is szerves komponense világunknak, és legfeljebb külsőlegességgént pozicionálódott az emberi komfortzóna biztosítása érdekében. Eugene Thackerrel, a spekulatív fikció egyik legelismertebb kutatójával szólva, tulajdonképpen horror és filozófia viszonya konstruálja azt, amit világnak nevezhetünk e szövegek tapasztalatában.⁶

Az újrahaznosítás az ilyen típusú fikcióban tehát egyrészt érthető a hagyomány felől, ennyiben pedig különösen igaz arra a fiatal irodalomra nálunk is, amely már nem feltétlenül a hazai modern és posztmodern poétikák mentén orientálódik (ld. a korábban említett alkotókat), másrészt úgy is, mint az Uricchio által azonosított áthelyezés eminens alakzatának működésbe lépése az ágencia kapcsán, ahol két összeférhetetlen létállapot kerül egymás mellé (pl. az élőlény szabad akarata és a gép pattern recognitionje az Amazon ajánlatainál), és ez fizikai-fiziológiai szinten okoz zavart az ontológiában. Ellentétben a klasszikus tragédiákkal, amelyeknél szintén két rend feszül egymásnak, ám azok szinte mindig eltérő szinteken érvényesülnek (pl. emberi törvény kontra isteni törvény), illetve az ovidiusi metamorfózissal, ahol már eleve ontológiai kategorikusság (humán/nem humán, szerves/szervetlen stb.), ezáltal hierarchia uralkodik – ami legfeljebb felszámolódhat a határátlépés vagy -sértés műveletei során⁷ –, mind az Éhség, mind pedig a *Virágba borult világvége* arra mutatnak rá, hogy a biológiai átalakulás nem köznapi értelemben vett áthelyezettség, hanem egy eredeti heterogenitás, a szintek soha nem elválasztottságának explicitté tétele.

Szerényi és Bartók művei ebből a szempontból pedig leginkább azzal a weird fenoménnel szembesítenek minket, hogy ha az emberi test 90%-a nem emberi ágenciából épül fel (baktériumok, mikroorganizmusok stb.), akkor ez miként hat a gondolkodásunkra, hovatovább a test/elme dichotómia ilyesfajta újraértése nem jár-e együtt azzal, hogy az ember számára adott világ ember-nélkülisége markánsan kiütöközik? A boncolás, az amputáció, az injektlás a mély szövetrétegbe (a zsánert tekintve pedig a deep waste-be) történő penetrációkként azért konstitutív operációk a weirdség tekintetében e műveknél – és köszönnek vissza az emberi testnél az organikusság és a biológiai élet újrahaznosításának eseményiségében –, mert a testhatár megsértése érdekében bevetett, idegennek tételezett organizmusok előzetes otléte éppen hogy felismerődik a preparáció műveletei során; ez maga lenne az Uricchio által definiált áthelyezés hüposztázisa az újrahaznosítás általános logikájaként. Nem véletlen, hogy az oldalon Clive Barker *Books of Blood* sorozatából kapott impulzust (ő többek közt a '80-as évek kultikus *Hellraiser* horrorfilmságájának készítője is); Barker szomatikus horrorját meghatározza a testek disszekciója és a testrészek diszlokációja mellett az a szüzséelem, hogy a szörnyűség – legyen ez akár egy kreatúra, akár egy transzformáció vagy egy protézis révén történő átalakulás – összekapcsolódik a plasztikázással

6 Eugene THACKER, *In the Dust of this Planet: Horror of Philosophy vol. 1*, Winchester, Zero Books, 2011, 2.

7 Vö. NEMES Z. Márió, *Metamorfózis és technoemésztés: Ovidius és a posztumán elméletek*, Ókor, 2017/3, 31, 33.

mint a szövegvilágot megalapozó eseménnyel, amit el kell fogadni ahhoz, hogy a történethez egyáltalán hozzá lehessen férni.⁸ Az így keletkezett, úgynevezett transzgresszív horror megőrzi a monsztróizitást, azonban megszabadul a jump scare-től, az ijesztgetésektől. Egyébként Bartóknál Nemes Z. is megteszi ezt a párhuzamot Barkerrel (akinek Bartók egyik magyar fordítója is), meghozza a regénytrilógia nyitányának, egy családon belüli élveboncolós jelenetnek az apropóján, azt a splatterpunkkal rokonítva.⁹ Turi Márton értelmezésében ugyanez a jelenet az organikus egység felbomlásának fenomenológiájaként jelenik meg,¹⁰ de mint már jeleztem, az ilyesfajta megállapításokat redukálnak tartom, saját olvasatomban pedig amellettt érvelek, hogy éppen az újrahaznosítás figurativitása felől mutatkozik meg egy nagyobb teljesítőképességű interpretációs gyakorlat.

Szerényi bioirodalma – ahogy arra a kötet szerkesztője jó érzéssel rámutatott – gyakorlatilag valamennyi novellájában a létlehetőségeket mutatja fel,¹¹ ráadásul a legjobb darabjainál, mint amilyen a *Cserje*, a *Penész*, a *Séta* vagy a címadó novella, mindez a fiziológiai síkon történik meg két inkompatibilis szervesség együttállásában, injektálásában, protézisként hasznosításában – a kérdés tehát ezeknél inkább az, hogy mivé alakuljon a test, amikor rájön, hogy nem teljesen emberi. Bár akadnak a kötetben olyan szövegek is, amelyek egyértelműen a biológiai újrahaznosítás alakzatával hívják fel a figyelmet a testnél az amputáció során nyert új funkcionalitásra – ahogyan például a mellimplantátumból stresszlabda lesz, vagy a fétis mint társadalmi jelenség rekontextualizálódik a recycling logika alapján, ennél fogva egy pár láb veszi át az egész test szerepét –, jelen szövegben kifejezetten azokat az irányokat vizsgálom az Éhségben, amelyek az élet és a halál kölcsönös feltételezettségét helyezik egy weird ontológiába.

A *Cserjében* az elbeszélő barátjának a hátába ültetett fa gyökérzete behatol a gyomorba és a tüdő hörgőit is eltömíti, ember és természet szimbiózisának e határhelyzetében a növény végül annyira kimeríti a gazdatestet, hogy a szívizmok nem bírják munkával a két szervezet fenntartását. Mégis, a fa a halál szimbolikus tartozékán, a koporsón áttörve tovább nő, és még termést is hoz, melyet az elbeszélő megkóstol. A két élet együttesében éppen az ember válik kitermelhető erőforrássá, és rajta mutatkozik meg az organikus természet kolonizáló, kizsákmányoló munkája: az elbeszélő barátja csírákat és hajtásokat evett, saját mikroökoszisztémát alakított ki tetvekkal és méhekkel; az idegen életformához történő alkalmazkodása a saját testén kiütéseket okozott, életében a másik élet irritációval járt. Az adaptáció ebben az esetben nem a környezetre irányul, hanem a test organikusága egy hasonszőrű szervességgel kerül szembe, amely ráadásul nyelvileg és vizuálisan is kapcsolódik hozzá, amennyiben a fa a föld tüdeje, a gyökérzet pedig ikonikus egyezést mutat a tüdőhörgőkkel; a szomatikus ökológia a szövegben éppen az életnek az életet felszámoló mozgása során alakul ki. Erre látunk példát a Jeff Vandermeer regénytrilógiájából készült *Annihilation*ben is, ahol a címbéli pusztítás abban áll, hogy az élet mint az organizmusok sejtosztódással hódítása

8 Jaff VANDERMEER, *The New Weird: „It’s Alive?” = The New Weird*, eds. Ann VANDERMEER, Jeff VANDERMEER, San Francisco (CA), Tachyon Publications, 2008, x.

9 Ld. NEMES Z. Márió, *A szörnylét örömei és gondjai*, Alföld, 2014/9, 125.

10 TURI Márton, *Bonctanilag* látni a világot, Műút, 39 (2013), <http://www.muut.hu/archivum/2487>

11 Borbáth Pétertől származik ez a megállapítás, és a Magyar Széppróza Napján rendezett FISz 20-as kerekasztal-beszélgetésen hangzott el.

szükségszerű duplikációjában nyomja el az életet mint organikus harmóniát – ez a, mondjuk úgy, *biosdifférence* jelenik meg akkor, amikor egy emberalakú növény veszi át a főszereplőt alakító Natalie Portman helyét. Pontosan ez kerül színrevitelre Szerényinél is, amikor a fa terebélyesedik a *Cserjében*, vagy a *Penészb*ben a teljes testre kiterjed az erjedés során a mikroorganizmusok hada. Ezek a novellák egyértelművé teszik azt, amit az *Annihilation*ról szóló kritikák elvették, amikor metafizikainak aposztrofálták a horrort, amely a természetben magának utat törő élet és a saját biológiai határait rádöbbenő emberi elme két rendjének egymás mellé helyezése révén történik meg. Vagyis bár ugyanannak az ökológiának a részei, az élet mégis elkülönöződve zárja ki önmagát a metastabil organikusságban ember és növény között – egyszersmind totalizálva és alapdispozíciónak beállítva a vegetációt.

Az Éhség című novellája hasonlóképp a szimbiózis offenzíváját viszi színre, ami a paradox koegzisztenciájával komplexebb viszonyt feltételez, mint egy parazitának a gazdatesthez tapadása. Amit Szilágyi Zsófia a kapitalista realizmus szentenciózusságaként azonosított kritikájában és kifogásolt, nevezetesen, hogy a habzsolás és a rák testelemésztése a fogyasztói társadalom valamifajta allegóriája lenne,¹² eltérő konstellációba helyeződik, ha éppen az emésztés mechanikusságának és az evés kontrollálhatóságának egy olyan duplikációja felől olvassuk, mint amilyen a sejtek túlszaporodásának és az organikus metasztázis tropológiájának kapcsolata. Ugyanis a novella az egész emberi test működése tekintetében kétfajta éhséget visz színre, ebből a szempontból pedig a szentenciózusság más fénytörésbe kerül:

Zoli arról kezdett értekezni, hogy az emberek már másról sem beszélnek, csak a zabálásról, vagy ellenkezőleg, a nem zabálásról, az ilyen-olyan diétákról, hogy paleo, meg harcosok étrendje, viking diéta vagy Norbi-update. Hogy a vallás megkopott posztjára a kaja türemkedett be az emberek fejébe, mert hát valami mégis kell. A legfőbb gondunk így az lett, hogy mit együnk, ezzel határozzuk meg magunkat, ezzel viszünk rendszert a széteső hétköznapiakba.

[...]

Nyugtattam, bólogattam, hogy persze, értem, arra is, hogy *hamarosan nem lesz rajta semmi hús, ezek meg steakkel kínálgatják... ő meg már csak csont, bőr meg rákos belsőség... rákos belsőséget meg ki akar enni? Csak a legbetegebbek. Az a néhány pszichopata, aki külön fizet érte, hogy daganatos szerveket ehessen.*

Ami az idézett passzusokban történik figuratív, hogy valaki eszik, miközben őt magát is eszik, az eleve metaforicitást hordoz magában, így a szereplő élettevékenysége annak különbségébe írja be magát, hogy az éhség egyszerre az üresség és a halál távoltage miatt lép életbe. Vagyis azon különbségbe, hogy pszichoszomatikusan valaki azért habzsol, hogy betömje a tétovázó lyukat, vagy azért fogyaszt, mert őt magát is fogyasztják. Ha a novella főszereplője, ahogy az elbeszélő fogalmaz, amúgy is „szereti körülírni a dolgokat”, úgy a kapitalizmuskritika tulajdonképpen csak retorikai újrahasonosítása (és metonimikus átvitele egy már metonimikus érintkezésen alapuló figurativitásnak, vagyis) annak a metaforának az ideológiai diskurzusban, amely viszonyképzőként eleve fennáll a biológiai folyamatok szintjén is: a test és az azt alkotó sejtek, az élet homeosztatikussága és az élet előretörése, a vitalitás és a burjánzás viszonyában – tehát újrahasonosítás és áthelyezés között a novellákban színre vitt élet organikussága tekintetében.

12 SZILÁGYI Zsófia, *A túlfogyasztás mámore*, ÉS, 2017. szeptember 1.

A politikai–biológiai tropologikus paritás alapján történő strukturálódás a kötetben éppen a szintén Szilágyi által azonosított kapitalista beszédmódhoz tartozó spektakulumban tetőzik, ugyanis amikor az elbeszélő tudomást szerez arról, hogy a halálos betegségben szenvedők jólétét egy furcsa hálózat biztosítja, akik aztán gourmet módon fogyasztják el a húsukat, akkor a narrátor egy ilyen étterembe lépve automatikusan a celebekre, a hírességekre figyel. Az egész kötetet látens mód átszövő diskurzusa a spektakulumnak mintha arra mutatna: fiziológiailag lehetetlen mizantrópnak lenni, mert az ember akkor is attrakcióvá válik, amikor igazság szerint taszít. Az *Attrakció* vagy a *Séta* ennek megfelelően olyan epidemiológiai létmódot mutatnak be, amelynél a fertőzés felől az organizmus terjeszkedése és a transzparenciával való obszesszivitás nem különülnek el egymástól. Thacker furcsa fogalma, a „mizantropikus szubsztrakció” itt kapóra jöhet. Nyelvileg ez abban jelentkezik, hogy megnevezhetetlen marad a horror forrása,¹³ ennél fogva az egyértelmű koncepciók és billogok, amelyek evidens módon adnák magukat (pl. a kannibalizmus, az impotencia vagy a környezetvédelem, ahogyan azt a mély ökológia elgondolja) a kötet tényleges szentenciózussága ellenére sem kerülnek be a szövegekbe jelölökként. Amikor mégis, akkor egész egyszerűen hazugságok, például a *Sétában* a főszereplő azon állítása, hogy AIDS-es.

Bartók regénytrilógiája a három filozófus főszereplőjével (Marx, Heidegger, Wittgenstein) látszólag éppen egy romantikus, idealista természetfilozófiai diskurzust igyekszik a spekulatív fikcióval átszabni.¹⁴ Hovatovább az antropocentrikusság feltételezett teoretikus diszpozíciója – melynek alapját az embernek a nátura, a kultúra és a technika dimenzióihhoz rendelt aspektusai, illetve az ember ezek átfedésében kitermelt teorémái és apparátusai (animalitás, vegetáció, teória és praxis különbsége, a nyelv határai stb.) biztosítják a regénytrilógia tanúsága szerint – szükségszerűnek láttatott dezantropomorfizációval párosul, ami azt eredményezi, hogy „a humán és a nem-humán [sic!] elválasztásának kulturális rendszerkódjai csődöt mondanak”.¹⁵

A transzgresszivitás, illetve az abomináció színre vitele a regényekben azonban nem egy újabb dichotómia megalkotásával jár együtt, hiszen csak az első kötet, az *A patkány éve* markánsan artikulálja az aneszteziológia és attrakció már Szerényinél tárgyalt dinamikája mentén, hogy az újraélesztések, reanimációk és a biomérnökösödés révén különféle protézisekkel és extenziókkal dúsított, kiegészített vagy éppen megszűnésének az újrahasznosítása során technikai kellékekkel előállított élet szükségszerűen antropomorfizálódik diszkurzíve. Azt tehát, hogy az emberi és a nem emberi faktorok milyen mértékű inkompatibilitása és kikényszerített együttműködése határozza meg az előállított, botanizált utóélet megragadhatóságát a fikcióban. Ennek alapján viszont az attrakcióval, a különféle szörnyek szerepeltetésével háttérben marad, hogy az emberi testet alkotó, ám azt már mindig is megszálló organizmusok (pl. baktériumok) eleve weird fenoménként értelmezik át létezésükkel az életet; ennyiből a halál elsősorban az anorganikus kooperáció lehetőségét nyitja meg az organikus testet alkotó elemek számára, egyszersmind felszínre hozva az organikuság felbomlásának organikus alapjait (mint Szerényinél vagy az *Annihilation*ben). A háttérben maradó, ámde nem kevésbé modulatív tényező, a különbség, valamifajta biosdifferance feltételezése és

13 Eugene THACKER, *Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy vol. 3*, Winchester, Zero Books, 2015, 148 sk.

14 CSUKA Botond, *Elszabadult tenyészet*, Kulter, <http://kulter.hu/2013/09/elszabadult-tenyeszet/>

15 NEMES, A szörnylét örömei és gondjai, 125.

hiánya lelepleződésének le nem lelepleződése (a beszédmódban) a harmadik kötetben kitarított feszültség feloldásánál történik meg, amikor kiderül, hogy a kecskeálarc mögött egy kecskearc van: a gonosz metafizikája helyett (ismét) csak biológiát találnak a szereplők.

A nem humán – hogy visszataljak Nemes Z. kijelentésére – ezért nem azt jelenti, hogy nem emberi, tehát állati, gépi, növényi vagy akármilyen környezeti, ugyanakkor nem is az, amit nem tettek emberivé vagy éppenséggel az, aminek modifikációjával olyan transzszubsztancialitást kapunk, amely nem nevezhető emberinek; a nem humán sem nem antropocentrikus, sem nem antropomorfikus, hanem pontosan a határ felfüggesztődése, az élet különbségeinek eltörlődése, az anorganikus átszűrődése az organikusba, és annak felismerése, hogy az emberi test boncolása és modifikációja hozza létre egyáltalában az egész képzetét a lecsatolható és beépíthető részekkel, melyek már mindig is inkompatibilisek voltak, de legalább organikus módon lehetett őket diszkurzíve színre vinni. Vagyis nem dezantropomorfizálódás megy végbe a botanikai kísérletekben az emberi test újrahaznosításával, mivel az újrahaznosított élete nem különbözik a beavatkozások előtti élettől; a botanizált utóélet legfőbb ismérve sokkal inkább abban jelölhető ki, hogy képes láthatóvá tenni azt az idegenséget, mely a nem kizárólag emberi élet biológiai-fiziológiai szintjén a túlbujánzás okozta kontraszt felől fenomenalizálódhat. Az emberi élet és halál újrahaznosítása és az újrahaznosított élete Bartóknál tehát a nem humánt olyan különbségként, bíosdifferancc-ként képezi meg, amely az ember számára természetest a testen keresztül az ember számára nem emberinek írja át akkor, amikor a természet utat tör magának.

Amit Bartók trilógiája egyértelműsít, az pontosan a Thacker által antropikus szubverzióknak nevezett aktus, vagyis amikor a nem emberi nem kihasználódik például erőforrásként, hanem éppen az ember kerül alávetett helyzetbe a nem emberivel szemben,¹⁶ miközben az így felvázolt ökológiája a regényvilágnak úgy van finomhangolva, hogy a kultúra tulajdonképpen baktérium-kultúráként pozicionalizálódjék, és ez avatja az embert a természet mediátorává, vagyis a burjánzás közvetítőjévé, mely folyamatban, mint állítottam, ugyanakkor saját életkitüntettségének a hiánya lelepleződik le – emberi és nem emberi élet között nincs különbség, az előbbinek az ökológizálódása mutatja ezt meg leginkább. Ez vezet ahhoz is, hogy bár a főszereplők az első kötet végén a bolygó érdekében cselekszenek az emberiség nagy részének kiirtásával, illetve a maradék átnemesítésével, valójában olyan ökológiai aktánsokként működnek, amelyeken keresztül új életet termelhet és reprodukálódhat a természetként feltételezett és valódi autenticitással felruházott organikus élet. Ahelyett tehát, hogy a nem humán az ember egyik aspektusaként tűnne fel, mint ez a recepcióban egyértelműen konszenzusosként szerepel, éppen az ember szolgál az élet és az organikuság felől tekintve a nem humán funkciójaként.

Innen nézve viszont nem tehető különbség az első és a második kötet között abból a szempontból, hogy az *A patkány évében* inkább a botanika, míg az *A nyúl évében* inkább az animális dimenzió azonosítható nem humánként. Ezzel párhuzamosan pedig veszít a súlyából az a chiasmus is, hogy az első kötetben a filozófusok meg akarják változtatni a világot, mert az süket volt tanaikra, a másodikban pedig kénytelenek beilleszkedni egy olyan posztapokaliptikus rendszer viszonyai közé, ahol az elméleteik szolgáltatják az újraszerveződő társadalom alapját. A weird logikája itt nem elsősorban az állapotok közötti távolságban érvényesül, hogy a főszereplők praktikus szinten létrehozta valamit az első kötetben (a mélyökológiai apoklipszist) és ez ellentételeződik azzal a

16 Vö. THACKER, *Tentacles Longer Than Night*, 147.

másodikban, ahogy a túlélők praxisba fordították filozófiai életműveiket.¹⁷ A weirdség abból fakad inkább, hogy a világban-való-lét helyett a főszereplők azzal szembesülnek: az élet kibontakozása, burjánzása, a botanizálódás pontosan nem egy új világot, hanem a világnélküliséget hozta el; nem pusztán vulgárisan értve, hanem úgy, hogy a nem számunkra emberi vagy nem emberi öltött testet mint filozófiai horror. A „világ nélkülünk” (hogy utaljak Alan Weismannak az ökokritikában ünnepeelt könyvére) paradigmája helyett a világban lét olyan formája jelenik meg, amely nem létezett az újrashasznosítás előtt.

Ezért vitatkoznék a recepcióban újfent csak konszenzusos metamorfózis topikával, amely felől botanika és animalizálódás a két kötet révén dichotómiába szerveződnek. Mert amennyiben Bartók trilógiája éppen azt mutatja be, hogy a humán és a nem humán konstellációja nem antropomorf és dezantropomorf különbségeként íródik be, minthogy az élet szempontjából nem kitüntetett és homogén az emberi organizmus, úgy a következőképpen rajzolódik ki az emberi fiziológia figurativitása: nem az új környezethez történik alkalmazkodás, hanem az adaptálódás már a regénytrilógia diszkurzív mintáin keresztül megvalósul akkor, amikor az élet eredendően anorganikus részek kényszerített szimbiózisaként kerül színre vitelre a beszédmódban, mely disszekál és különböző regiszterekben mozog. Az a hibriditás, amely a recepcióban szinte kizárólag vagy mint nem emberi és emberi együttműködése, vagy mint a zsanerek keverése jelenik meg, tulajdonképpen nem vagy-vagy viszony, hanem pontosan a hibridnek mutatott összeállások leképeződése az elbeszélő szövegekben.¹⁸ Ezt nemcsak Sebesi Viktória kezeli egyoldalúan Bartók új regényéről, a *Láttam a kódnevek országáról* közölt kritikájában,¹⁹ hanem Turi²⁰ is – akinek ezirányú megállapításaira Sebesi nem túl szerencsés módon támaszkodik Bartók poétikája kapcsán. Ha igaz is, hogy az „*A patkány évében* a legkülönbözőbb kulturális kódrendszerekkel beoltott, az egymást imitáló, megfertőző, kiűresítő és felülíró sémák metasztázisának kitett szövegtest kaotikus eklektikája sokszor már az áttekinthetőség rovására működött – és ez csak részben volt magyarázható az apokaliptikus-toposzra történő szerkezeti rájátszással”,²¹ a kettős kódolás, egy-egy orvosi, botanikai, etológiai terminus poétikai újrashasznosítása – amivel kirajzolódik a regény annak folyamatában, amint kódolja önmagát és olvasztótégelyeként működik a műfajoknak és írástechnikáknak a poszt-apokaliptikus fikciótól a fan fictionön keresztül a filozófiai gúnyiratig – nem pusztán illeszkedik például Robert Charles Wilson *Biosán* (Bioszféra) metafikcionális szinten működő organikusságképehez, de a filozófusok terrorizmusával azt a horrort viszi színre, amely nem gondolja el filozófiaként (és Derrida óta tudjuk, hogy ez nem esik messze attól, hogy azt állítsuk: apokaliptikusan) az esemény bekövetkeztét.

Bartók regénytrilógiája tehát nem azért weird, mert ismert alakok nem szokványos környezetükben és szituációkban fordulnak elő,²² vagy mert New York lakosai kísérleti patkányokká válnak, vagy mert hermeneutikai mélyfúrásoktól mentesen desiffrálja magát a regény az intertextusokon

17 Ld. ennek vizsgálatához: CSUKA, *i. m.*, n. p.

18 Vö. BENE Adrián, *Hibridprogram: Irónia, narráció és esztétika Bartók Imre trilógiájában*, Műút, 56 (2016), <http://www.muut.hu/archivum/20506>

19 SEBESI Viktória, *Metareflexív leszámolás* (?), Műút, 60 (2017), <http://www.muut.hu/archivum/25332>

20 L. TURI Márton, *Az adaptáció kísértése*, Műút, 46 (2014), <http://www.muut.hu/archivum/9122>

21 Uo.

22 Ellentétben azzal, ahogy Turi állítja: vö. Uő, *Bonctanilag látni a világot*, n. p.

és a zsánerkeveréseken túl.²³ Hanem mert a karakterek komposztálnak, a szervest hasznosítják újra, eközben pedig a szöveg kódolja önmagát Hölderlinnel, Rilkével – az újrahasznosítás tehát nem egyik vagy másik aspektusból történik, hanem pontosan e kettő viszonyában, ahogy a zsánerlemek (intellektuális lektűr, költészet, ponyva stb.) architextusaival beszélődik el az eugenika és a burjánzás, ennél fogva pedig valamennyi szinten megvalósul az áthelyeződés.²⁴

Amennyiben a weird ugyanis pontosan olyan életfogalommal dolgozik, amely sem a létezők teológiai láncolatával (növények, állatok, ember stb.), sem a különféle diskurzusok mint kategorizációs technikák biopolitikai figurájával (városi vs. falusi élet, civilizált vs. primitív, rassz vs. faj, régi vs. modern stb.) nem korrelál, akkor a megnevezhetetlen, a monsztróz miatt juthat felszínre benne a harmónia helyett a burjánzás abszurditása. Az élet laboratóriumi, tudományos diskurzusa Szerényi és Bartók műveiben poétikai kódolásának színre vitelével érvényesül, és a fikció intézményességével artikulálódik pontosan a taxonomikusságot, a kategóriák leírhatóságát felfüggesztve. Ennek pedig csupán szimptomája a zsánerkeverés, vagyis nem a posztapokaliptikus fikció és a filozófiai paródia keresztezése szolgál a hibriditás diszkurzív alapjaként. A weirdség Szerényinél és Bartóknál a bíosdifférence önmagát semlegesítő kódolásával és aneszteziológiájával akkor jelentkezik hatásként, amikor a szövegek már képtelenné válnak arra, hogy az organizmust olyan tényezők mentén határozzák meg, hogy vannak-e benne genomok, vagy mennyire képes adaptálódni, esetleg helyváltoztató vagy helyzetváltoztató mozgást végezni.

Ha az élet oszthatatlan, és vegetációjában legfeljebb annyit cselekszik önkéntelenül, hogy utat tör magának, akkor az Arisztotelésztől örökölt koncepciónk – amelynél az élet és az élő közötti viszony mindig az időbe íródik megmaradásként vagy fennmaradásként,²⁵ ezzel párhuzamosan pedig mozgásként értelmeződik – egy posztapokaliptikus környezetben szükségszerűen felszámolódik. Viszont nem úgy, hogy a növények fémjelezte ökológia örökkévalósággá alakul, mert az csak az antropomorfikus és -centrikus perspektíva biztosította ember nélküli/utáni természet fantáziájában létezhet. Máskülönb az idő visszaforgathatósága (ökolábnymunk redukálása, a szénmonoxid-kibocsájtás mérséklése, a doomsday clock megállítása stb.) és nem az élő és a nem élő, szerves és szervetlen ideje közötti különbség vizsgálata kínálna ökokritikai feladatként. Márpedig a hibriditás megértése csak annak vizsgálatán keresztül bizonyulhat igazán termékenynek, hogy az élet sem Bartóknál, sem Szerényinél nem halhatatlan és örökkévaló, hanem szuperlatívusz,²⁶ amennyiben egyrészt megjelenik az élőkben, másrészt függetlenül képes létezni tőlük feltételként vagy ökológiai alapként.

23 Uo.

24 Vö. még MAKAI Máté, *Kiborgok ittléte*, Kulter, <http://kulter.hu/2015/09/kiborgok-ittlete/>

25 Makai kritikájában e felől jelöli meg az *A nyúl évének* diszkurzív nóvumát az *A patkány évéhez képest: Uő, A mutánsok ideje*, Kulter, <http://kulter.hu/2014/08/a-mutansok-ideje/>

26 Vö. Eugene THACKER, *After Life*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 2010, 27 sk.

