

VIDOSA ESZTER

Határsértés és hibriditás

Szétbomlasztott valóság Bartók Imre szövegeiben

Bartók Imre *A patkány éve* (2013), *A nyúl éve* (2014) és *A kecske éve* (2015) című regényei a fokozott nyelvi és műfaji hibriditásnak köszönhetően szokatlan olvasási stratégiát követelnek a befogadótól. A trilógia a poszthumanista irodalom égisze alatt született monumentális, figyelemreméltó vállalkozás, amely azonban bizonyos pontokon érezhetően nehezen működteti a befogadáshoz szükséges stratégiát vagy stratégiákat. Jelen tanulmányban ezeknek a stratégiáknak a jellegzetességeire és esetleges buktatóira szeretnék rávilágítani, valamint megmutatni, hogyan dolgozik együtt Bartók szétbomlasztott, túlbujánzó posztapokaliptikus valósága a monstrumként örvénylő, összetett narratívával. A kérdés messze túlmutat a regények kritikai sikerének mérlegelésénél: a kortárs poszthumanista irodalmi színtérre szánt szöveg a poszthumanizmus kontextusaihoz, az irodalomelmélet kapcsán pedig többek között az újabb narrációpoétikai tendenciák megismeréséhez vezethet. Ezek feltérképezésének érdekében tanulmányomban hangsúlyt fektetek a műfaji sokszínűség narratív tétéjére, majd kiemelt szövegrészek részletesebb bemutatásával megvizsgálom a trilógia narrációpoétikai eszközeinek működését, mindezt elsősorban a több tekintetben megfigyelhető hibriditás lehetőségeit szem előtt tartva.

George Sarton, a 20. század első felében alkotó kémikus és történész *The New Humanism* című szövegében, bizonyos tekintetben a poszthumanista elméletek előzményeként, a kötete címében is jelölt új humanizmus terminust használta a human- és természettudományok elválaszthatatlansága mellett érvelve.¹ A poszthumanizmus fogalmának elterjedését az 1990-es évekre datálhatjuk, bár a poszthumanizmus kérdéskörével *What Is Posthumanism* című tanulmánykötetében foglalkozó Cary Wolfe felfedezi a fogalom első nyomait az 1945-től 1953-ig tartó *Macy conferences* kibernetikával foglalkozó előadásaiiban,² ahol a kifejezést olyan tudósok használták, akik biológiai, mechanikai és kommunikációs folyamatok kapcsán mozdították ki az ember, illetve a *Homo sapiens sapiens* addigi, privilegizált helyzetét a jelentés, az információ és a megismerés kérdéseivel kapcsolatban. Wolfe a poszthumanizmus definiálása során a klasszikus humanizmus fogalma felől indul, de ko-

¹ „Ezt az új irányzatot bátorítok új humanizmusnak nevezni, mert bár mélyen humanista, mégis éles ellentétben áll azzal a régi humanizmussal, amit elsősorban az erősen tudományellenes előítéletekkel lehet a leginkább jellemezni.” (George SARTON, *The history of science and the new humanism* [New York: H. Holt and Company, 1931], 9. – Fordítás Vidosa Eszter.)

² Az olyan kibernetikával foglalkozó tudósok, mint Gregory Bateson, Warren McCulloch vagy Norbert Wiener olyan új biológiai, mechanikai és kommunikációs modelleket kívántak kidolgozni, amely törölte az emberi és a *Homo sapiens sapiens* privilegizált pozícióit a jelentés, információ és megismerés problémáit illetően. Cary WOLFE, *What is Posthumanism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 12.

rántsem azért, hogy a két terminust egymással ütköztesse: N. Katherine Haylesszal³ vitázva Wolfe a poszthumanizmust nem a megtestesülés (*embodiment*) meghaladásaként érti, hanem olyan fogalomként, amely szemben áll a testtől való elszakadás (*disembodiment*) és az autonómia (Hayles által egyébként okkal kritizált) humanizmustól örökölt fantáziáival (XV.). Utóbbi az ember mesterséges evolúcióját, tehát bizonyos attribútumok, a test, az elme, az érzelmek, vagy akár a betegségekkel szemben való ellenállás felerősítését jelenti, azt a transzhumán állapotot, ami valójában csak a poszthumanizmushoz vezető folyamatként fogható föl. Wolfe poszthumanizmus-fogalma saját meglátása szerint Jean-François Lyotard paradox posztmodern-felfogásával analóg, amennyiben egyszerre bizonyul humanizmus előttinek és utáninak: „Az ember immár nem csak biológiai, de technológiai fogalom is, ami a humán minőségek protézisszerű koevolúcióját jelenti az őt körülvevő eszközökkel és a külső archiválási mechanizmusokkal, például a nyelvvel vagy a kultúrával” (XV.). Wolfe szerint azonban nem elégedhetünk meg az *ember* evolúció, az ökológia vagy a technológia felől újraértett fogalmával: azt is tisztázni kell, hogyan ütköztethető a gondolkodásunk a felsoroltakkal. Wolfe a poszthumanizmus korábbi szakirodalmát ismer(tet)ve egyértelmű képet fest arról, milyen elméleti modellt érdemes követni a fogalom használata során, viszont hangsúlyozza, hogy nem lehet egyszerűen a humanizmus utáni korszakként vagy kultúráként tekinteni rá, mert így továbbra is a történelmi változások humanista narratívájára kellene támaszkodni. Utóbbit Wolfe elutasítja annak ellenére, hogy kiemelt célja a humanizmus egyébiránt nem elhanyagolható vágyait és elvárásait új keretek közé helyezni.⁴

Bartók Imre trilógiájára úgy is tekinthetünk, mint a magyar poszthumanista ősrégény megírására tett kísérlet, mely talán épp a humanizmus vágyainak és várásainak dekonstruálására és újrafogalmazására törekszik.

Akár a klasszikus humanista elképzelések újragondolásaként, például a test újírásának lehetőségeként,⁵ akár már létező állapotként⁶ definiáljuk a poszthu-

³ A kötet gyakran idézi N. Katherine Hayles 1999-ben megjelent *How We Became Posthuman* című munkáját, amely a poszthumanizmust, a kibernetikus diskurzust és a kiborgot mint kulturális jelenséget vizsgálta olyan szerzők művein keresztül, mint Philip K. Dick science-fiction szövegei, vagy Bernard Wolfe 1952-es *Limbo* című regénye.

⁴ A szerző egy interjúban fejti ki a gondolatait a kötetrel kapcsolatban: szemléletes példaként hozza fel a gondolathoz, hogy a legtöbb nyugati civilizációban nevelkedett egyén egyetért az állati jogokkal, és az állatokkal való kegyetlenkedés elítélésével kapcsolatban. Véleménye szerint viszont „a humanizmus által használt elméleti és filozófiai keretek a vágyott cél ellen fordítják a szóban forgó diskurzust.” A teljes videó elérhető az alábbi linken: <https://www.youtube.com/watch?v=5NN427KBZII>.

⁵ Paul Sheehan *Posthuman Bodies* című kötetében hangsúlyos ez a definíció. Paul SHEEHAN, *Posthuman Bodies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

⁶ Sós Dóra a *Poszthumán álmaink* című szövegében veti össze a transz- és poszthumanizmus kifejezéseket, Kevin LaGrandeur szövegének segítségével: a transzhumanizmus egy projekt az emberi faj módosítására bármilyen magas szintű tudományos módszer segítségével, beleértve a genetikai tervezést, a digitális és biotechnológiát. A felvilágosodásig, humanizmusig visszavezethető irányzat centrumában az ember áll. A fő szempont a normál emberi funkciók és adottságok jobbítása, fejleszté-

manizmust, kétségtelen, hogy a testről, szubjektumról, társadalomról való gondolkodásunkat új keretek közé helyezi. A mesterségesen kiterjesztett, augmentált testek látványa például átforgatja a természetes, naturalizált testről való gondolkodásunkat, a mesterséges intelligencia fejlődése felforgatja mindazt, amit a szubjektumról gondolunk, és így tovább. A 21. század poszthumanista törekvései nemcsak világirodalmi, hanem a kortárs magyar irodalom színterein is egyre jobban kitapinthatók: az irányzat hatásai, mint a technológia és kibernetika változásai vagy a testi hibriditás ábrázolásának ezekkel a változásokkal összefüggő tendenciái kulcsfontosságúak a poszthumanista tematikát egyébként kifejezetten programszerűen magukénak valló hazai kortárs szerzők költészetében, például Tóth Kinga vagy Nemes Z. Márió lírájában. A kifejezetten poszthumanista ihletű kortárs magyar epika kevésbé látszik termékenynek, így kevés az olyan prózai szöveg, amely jelentősen formálta volna a hazai kortárs értelmezői diskurzust. Bartók Imre trilógiája az a kivétel, amely módszeres a poszthumanista szempontok játékba hozását tekintve, emellett irodalmi kísérletként is figyelemreméltó. A trilógia a poszthumanizmus jelenségével foglalkozó nemzetközi elméleti diskurzusban és kritikákban felmerülő szinte valamennyi interpretációs stratégiát mozgásba hozza, továbbá Bartók korábbi munkásságát, a vele készült interjúkat⁷ olvasva is egyértelmű, hogy a szerző eleve ebbe az alakuló irodalmi hagyományba szánta a hibrid textuális monstrumként életre kelő trilógiát. Azzal is számot kell vetnünk, hogy a szöveg célja minden bizonnyal ennek a hagyománynak az átforgatása, kiforgatása is lehetett.

A szövegek ambivalens kritikai fogadtatását illetően sokatmondó a trilógiáról értékítéletet kifejező kritikusoknak nemegyszer egymással ellentmondó véleménye. A magyar kortárs poszthumanizmus törekvéseit jól ismerő irodalomtörténészek és kritikusok ennek a hagyománynak a lehetőségei és kritikus pontjai felől közelítették meg a szöveget. A trilógiáról írt kritikájában Sipos Balázs „eretneknek” nevezi Bartók Imrét:

A derűs játékkedv és a fogékony kíváncsiság hiánya még nem bűn, ám úgy tűnik, az irodalmi masinéria nem akarja érteni, hogy ha egyszer a szerző is az irodalom intézményei között nevelkedett (Bartók diplomás filozófus-esztéta), akkor hogyan lehet, hogy a célja nem a táborban való letelepedés, hanem a szökés. Hogyan lehet, hogy Bartók ismeri ugyan a tábori hagyományt (eretnek, nem dilettáns!), mégis a kijutással kísérletezik? Az ilyen eretnek szöveg-

se, kiterjesztése. Az emberi agyműködés és érzékelés fokozása, az emberi életminőség (egészség, élethossz) javítása áll középpontban, nem pedig emberi minőségeink alárendelése más, fejlettebb életformák lehetőségének. A poszthumán kifejezést ők az ember következő stádiumának tartják, hipotetikus fogalom egy majdani „új-emberre”. Sós Dóra G., „Poszthumán álmaink”, *Opus 3* (2016).

⁷ Interjú Bartók Imrével: VÁRKONYI Zsolt, *Itt nem elpusztulnak a dolgok, hanem átalakulnak*, hozzáférés: 2015.05.29., <http://www.librarius.hu/2015/05/29/bartok-imre-itt-nem-elpusztulnak-a-dolgok-ha-nem-atalakulnak>.

nek talán nem a táborbeli helyét kellene megtalálni, hanem a pontot, ahol lyukat üt a kerítésen.⁸

A szövegek olvasása viszont ettől a gondolattól függetlenül is lehet problematikus. Csuka Botond *A patkány évét* tárgyaló kritikájában ezt a problémát érintve úgy vélekedik, hogy a regény éppen az átfogó interpretációkban bízó, a szövegben egyértelműen kijelölt centrumokat váró olvasókból kíván csúfot üzni.⁹ Az említett recenziók lelkesedésével is szembehelyezkedve fejt ki a véleményét *A patkány évről* Radics Viktória: kritikájában kifogásolja, hogy Bartók Imre, a klasszikus és a modern filozófiák kritikus olvasója mégis bizalmat szavaz a bestseller és trashműfajoknak.¹⁰ A kritikus kiemeli a szöveg elnagyoltságát, a kidolgozatlanságot, a nyelvileg kiérlelt filozófia és az írói felelősség hiányát. Radics nem vitatja a poszthumanista értelmezési keret helyénvalóságát, amelyet poszthumán teóriák együtteseként nevez meg, ám hozzáteszi, hogy ezek a regényben inkább leszerepelnek, semmint kibontakoznak. Radics elsősorban nem a poszthumanista hagyomány felől olvassa a szöveget, így érthető, hogy nem elégszik meg a poszthumán próza textuális kísérleteivel: érvelésének kevésbé vitatható pontja, hogy a számára pszeudotudományosnak és pszeudofizikusnak tűnő első kötetben a monumentalitás ellenére sem tud kibontakozni, hogy mi is a poszthumanizmus tétje – ő azok közé a befogadók közé tartozik, akik ezt elvárják a szövegektől. Olyan egyértelmű olvasói tapasztalatot hiányol, amelyek nem engedik, hogy a „mindegy kultúrája” helyett a jelentésrétegeket és az utalásokat letisztultabban működésbe hozó, az előállított kaotikusság ellenére is egyértelmű irányvonalakat kijelölő narratíva jellemezze a regényt. Ezen a ponton felmerülhet a kérdés, hogy csak a poszthumanista hagyomány ismeretében, vagy az azt érintő elvárásokkal sikerül-e teljes mértékben élvezni és érteni a regényeket? A kérdés odáig vezethet, hogy elég jól sikerült-e mindhárom szöveg ahhoz, hogy prekonceptiók, a témában való jártasság, elvárások, a szöveg és a cselekmény az előbbiekből adódó automatikus egymásra vetítése nélkül is működjön? A szöveg összetettségét vizsgálva kétség sem férhet ahhoz, hogy a szerző a felsoroltakra nagy figyelmet fektetve, illetve azok koherens összefűzését célul kitűzve komponálta meg a regényeket, amelyek olvasásakor mégis kérdéses marad, hogy meddig lehet feszegetni a szöveg és a befogadói aspektusok határait. Még pontosabban: olyan vezérszavak, mint a hibriditás vagy a kaotikusság mennyire engedik meg, hogy félretegyük az olvasás folyamatának a szerző és az olvasó közötti felelősségen és bizalmon álló támpilléreit?

⁸ SIPOS Balázs, *Kreatív evolúció*, hozzáférés: 2016.01.28., <https://m.magyararancs.hu/konyv/kreativ-evolucio-98024>.

⁹ CSUKA Botond, *Elszabadult tenyészet*, hozzáférés: 2013.09.07., kulter.hu/2013/09/elszabadult-tenyeszet.

¹⁰ RADICS Viktória, *A mindegy kultúrája*, hozzáférés: 2014.01.23., <http://www.magyararancs.hu/konyv/a-mindegy-kulturaja-88402>.

A trilógiát részletes tanulmányban bemutató Bene Adrián gondolatmenetét izgalmassá és informatívvá teszi, ami a trilógia recepciójának általában sokatmondó hiányossága: bár a kritikák rámutatnak a Bartók által működtetett narratív eljárásokban rejlő lehetőségek termékenységre és fontosságára, mégsem mutatják meg, hogy egészen pontosan mi történik a szöveggel ezek játékba kerülésekor. Míután a poszthumán tematikával kapcsolatos feszültségek feloldatlannak mutatkoznak, legalábbis nem vezetnek könnyedén az olvasót a történet jelentésrétegeinek és szimbolikájának le- és megfejtéséhez, a regényekben felvetett elméleti problémák jelentőségéről kevés recenzió ejt érdemben szót. Jelen szövegben nem az a célom, hogy Benéhez hasonlóan részletesen elemezzem és értékeljem a trilógia kritikai recepcióját, mégis úgy gondolom, hogy a szöveg megismerésében és általam sem vitatott jelentőségének alátámasztása érdekében érdemes éppen arra a választóvonalra rámutatni, amely a szövegbeli lehetőségeket és tág értelmezési spektrumot, valamint az ezeket kétségbe vonó kritikusai véleményt választja el egymástól. Ennek oka, hogy textuális kísérletként Bartók szövegei mintha pontosan a befogadói stratégiák között kirajzolódó tengelyen akarnának egyensúlyozni. A trilógiát dicséző kritikák azt mutatják, hogy a szöveget értelmezők többnyire egy, már adott diszkurzív keret eszközeivel próbálják megragadni és legitimálni a jellegzetességeit: bináris oppozíciókban gondolkodva az élet–halál, természet–technológia, humán–transzhumán, humán–poszthumán, valódi–virtuális, hús–gép, emberi–animalisztikus, mesterséges–organikus, egészséges–torz stb. ellentéppárokkal. Ezeknek a dichotómiáknak a jelentőségét a teljes trilógia tekintetében is gyümölcsöző lehet részletesen vizsgálni, jelen írás viszont a szöveg transzgresszivitására összpontosít, mert véleményem szerint elsősorban ezzel a módszerrel tárható fel, hogy mi áll az említett befogadói ellentmondások hátterében.

Mindhárom kötetben hangsúlyos, de talán *A patkány évében* és *A nyúl évében* a legmeghatározóbbak a krimi, vagy Bényei Tamás fogalmát használva az anti-detektívtörténet műfaji sajátosságai. A klasszikus és anti-detektívtörténet mint elbeszélői formáció között elhelyezkedő, azokat magába foglaló és mindkettő részeként is értelmezhető metafizikus detektívtörténet Bényei által kiemelt jellegzetessége is jól illeszkedik a szövegekhez, amennyiben a krimi sémából kölcsönzött elemeket általános bölcséleti jellegű kérdésfeltevések szolgálatába állítja oly módon, hogy a nyomozás folyamata a megismerés metaforájaként szerepel.¹¹ Bényei kiemeli, hogy a hasonló szövegekben sokszor kettős allegorikusság jön létre, miután a nyomozás nemcsak a megismerés folyamatát, hanem az olvasását is allegorizálja. „A kettős allegorikusság révén olyan dimenziók íródnak bele a krimiszüzsébe, olyan síkokra helyeződik át a rejtély és a megfejtés keresése, hogy az elbeszélés nem maradhat meg a klasszikus krimi által kiszabott határok között.”¹²

¹¹ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000), 17.

¹² Uo., 19.

Bartók Imre szövegeiben is tetten érhető e (kettős) allegorikusság működés módja. *A patkány éve* első jeleneteinek egyike egy formailag hagyományosnak tetsző krimi-jelenet: „Előrelépett, és óvatosan kitérte az ajtót. Az előszoba üres volt. Intett Briannek, hogy jöjjön. Hangtalanul léptek beljebb a homályos, szokatlanul párás helyiségbe. [...] Amint a küszöbhez értek, földbe gyökerezett a lábuk. McCarthy-nak igaza volt. Az áldozatok valóban összenőttek.”¹³ A jelenet azonban voltaképpen csak egy panel és (többnyire leíró-hangulatkeltő) eszköz a sok közül – nem vezet hagyományos meg- vagy feloldáshoz. A történet protagonistáinak, azaz a három filozófusnak, Martinnak, Karlnak és Ludwignak a (ki)útkereséseit is lehet nyomozásként olvasni. A trilógia történései során a gondolkodók bioapokalipszist idéznek elő New Yorkban, majd felfedezik, megküzdenek vagy menekülnek az újonnan létrejött életformáktól, Berlinbe érkezve pedig szembeszállnak az új életformák legfenyegetőbbikével, hogy végül Görögországban kössenek ki. A második kötet még szintén New Yorkban játszódik, ahol a főhősök hosszúra nyúló nyomozást folytatnak egy hatalomra törő titkos szekta után. Az olvasó velük együtt nyomoz, hiszen az ezzel párhuzamos történetszál főszereplője, Gonyolék csetlését-botlását végigkísérve sem egyértelmű, mi és miért zajlik a háttérben, a narratíva azonban zavarja, akadályozza a befogadást, lépten-nyomon terhelte, túlságosan elnyújtotta teszi. Ahhoz, hogy az olvasó lépést tudjon tartani a szöveggel, egyszerre kell egy, a krimiből ismerős nyomozási folyamatához hasonló olvasási stratégiát alkalmazni a meglehetősen egyenetlen tempóban haladó cselekmény befogadásához, és az elbeszélés egymástól idegen kódjait együtt olvasni, és ezzel párhuzamosan újra és újra elszakadni az olvasói nyomozás sikerének illúziójától. A szöveget, és így az olvasó fókuszpontjait ugyanis többek között a megidézett műfajokhoz kapcsolható jellegzetes narrációpoétikai megoldások ambivalenciája és élénk váltakozása is folyamatosan megtöri és eltéríti: ez a következő párbeszéd a témával ellentétben álló stílusbeli hanyagsága és az utána leírás minősége között is érezhető.

– Nem tudom. Rémlik, hogy Ortega y Gasset tiszteletére. Meg valami Unamunót is emlegettek.

– Unamuno! – kiáltott Martin.

– Ez az a csávó, aki szerint Isten azért nem felel az emberek imáira, mert ateista? – kérdezte Karl.

– Igen.

Odakint puha lepedőként terültek szét az újabb és újabb felhőrétegek. Az eső egyre csak hullt, és minden csepp hozzátette a magáét a város szüntelenül bugyborékoló, rejtett metabolizmusához.¹⁴

¹³ BARTÓK Imre, *A patkány éve* (Budapest: Libri Könyvkiadó, 2013), 36.

¹⁴ BARTÓK Imre, *A nyúl éve* (Budapest: Libri Könyvkiadó, 2014), 147–148.

Már az első kötet olvasásakor egyértelművé válik, hogy ezt a szétziláltságot taktikaként is lehet értelmezni, sőt a szöveg nemcsak tudatosan választja ezt a stratégiát, de erre – a soha nem látott pusztulást előidéző és az enyészetből kibomló különös virágzást közvetlen közelből figyelő – dialógusokkal is reflektál:

– Mi nem akarunk tudni, minket nem érdekel a megismerés! – folytatta Ludwig. – Mi csak élni szeretnénk.¹⁵

A detektívtörténet, vagyis a krimi és az anti-detektívtörténet viszonyrendszerének vizsgálata során Bényei több olyan megállapítást is tesz a krimiről, amelyek arra világítanak rá, hogy a kritikai diskurzus mindkettőben könnyű prédára, könnyen megoldható feladatra talál.¹⁶ Bartók a krimi, a horror, a trash, a sci-fi, a komédia és az akció elnagyolt elemeinek inkonzisztensnek mutakozó beépítésével mozdítja a szöveget a tömegkultúra felé, ami kifejezetten posztmodern jellegzetesség, ám a Bartók-szövegek esetében a kritika mintha többször sem tudná ezt a helyén kezelni. A műfaji váltakozás egy folyamatos határátlépéseket igénylő befogadói hozzáállást kíván, a szöveg csak ezt érvényesítve működik. A befogadói pozíció sajátosságaihoz kapcsolhatjuk Charles Jencks kultúrakutató és építészet-történész az irodalomtudományokba is átszivárgott *double coding* terminusát, melynek lényege, hogy a posztmodernisták populisták és elitisták jelrendszereket egyaránt alkalmaznak, hogy változatos eredményeket érjenek el egy még hibridebb stílus elérésének céljából. A kettős kódolásból fakadó ellentmondások és nehezen összeegyeztethetőség a trilógia olvasói tapasztalatát is megnehezíti, ugyanakkor a javára válik, hogy az együttműködés elérésével intenzíven összekapcsolja a befogadót a szöveggel. Bartók az elit- és a populáris kultúrából vett jeleket szemérmetlen merészséggel vegyíti, azt sugallva, hogy a trilógia nagy vállalásaként egyszerre próbálja meg működtetni a krimi többek között a posztapokaliptikus sci-fivel, a szatírával, a horrorral és az akcióval, olyan mutáns szöveggomolyagot létrehozva, amely nem képes intencionált maradni, miután az olvasó destabilizálására irányuló szándék túl nagy erővel veszi át az irányítást. A monstrumként örvénylő szöveg egyik legfontosabb jellegzetessége tehát ez a műfaji káosz fajuló keveredés, amely végül olyan mértékben szabja át az olvasás menetét, hogy az olvasónak ki kell alakítania egy újszerű befogadói technikát, amelynek lényege a folyamatos kizökkenés, elbizonytalanodás. Am nemcsak az lényeges tehát a trilógia kapcsán, hogy a kettős kódolás mennyire uralja a trilógia szövegeit, hanem hogy a populáris és a magas-irodalom feszültségét meglóvalgató műfaji hibriditás milyen módon és minőségben csapódik vissza a szövegről.

A hibriditásból fakadó egyenletlenség legszembetűnőbb példája a populáris hollywoodi mozifilmek esztétikáját idéző akciójelenetek beépítése mindhárom

¹⁵ BARTÓK, *A kecske éve* (Budapest: Libri Könyvkiadó, 2015), 490.

¹⁶ BÉNYEI, *Rejtélyes rend*, 22.

szövegbe. Az ilyen szöveghelyek dinamikája és nyelvhasználata szintén befolyásolja a narratívát: rendszeresen fordul elő, hogy a hősök valamilyen váratlan szituációval találják szemben magukat, esetleg ők idézik elő az aktuális helyzetet, ám sokszor ez is hasonló szöveghelyeket generál a trilógiában, és többszöri olvasás után – az akciófilmeket idéző mozgalmasság ellenére – monotoníához vezethet. Néhány példa:

– Ez nem túl biztató – mondta Karl.

– Ne majrézz – felelte Martin. – Aki a kicsit nem becsüli, az a nagyot nem érdemli.¹⁷

Vagy:

– Csak nem gondoltátok, hogy...

A szavait elnyomta a robbanás hangja. Brian a földre vetette magát és mellük gurult.¹⁸

A három filozófus mindhárom kötetben ezen a popcorn-nyelven kommunikál egymással: a kontraszt a dőlt betűvel szedett részek, a szignifikáns belső monológok, vagy akár a gondosan megkomponált, mesterkélttségben is hatásos szóvirágok és az említett dialógusok közötti szórakoztató átlépésből adódik. Az interpretációs nehézségek ugyanakkor ezekre a klisékkel és fárasztó poénokkal operáló szöveghelyek adagolásából származnak. Bartók a ponyvaszerű sematikusság és nyelvhasználat jó-ízlésének határáig merészkedik, ami provokatív, izgalmas megoldás is lehetne, azonban ez olyan gyakran ismétlődik, hogy repetitívé válik, így lesz a kritika által jogosan kifogásolt túlírtás és monotonia szövegeinek egyik összetevője. Hasonló mondható el a humor mozgósításáról a szövegekben, csak egy példát említve:

– Tehát ezzel vágta ki magad a polipból?

– Á, dehogya, ezzel a heréimet borotváltam le. A körmeimmel törtem utat magamnak.

Karl szeme elkerekedett a meglepetéstől.

– Mégis mit gondoltál, te mesüge? – mondta Martin még mindig köhögve.

– Persze, hogy a késsel vágta ki magam.¹⁹

A szöveg határsértő gesztusai a poszthumanista prózában, így Bartók szövegeiben is sokrétű olvasói tapasztalatot generálhatnak, a trilógia kevésbé kidolgo-

¹⁷ BARTÓK, *A kecske éve*, 45.

¹⁸ BARTÓK, *A nyúl éve*, 443.

¹⁹ BARTÓK, *A kecske éve*, 140–141.

zott, így öncélúnak mutatkozó epizódjai viszont egyértelművé teszik, hogy a következetesség a transzgresszív játékosságnál is hiányérzetet kelthet.

Mintha a trilógia kényszeresen reflektálni akarna a szöveg hol töredezett, hol túlírt jellegéből és monotóniájából fakadó elnehezülésére: ez a filozófusok vérontáshoz és a hajmeresztő kalandokhoz való inkonzisztens hozzáállásán is látszik, és a szövegben is bizonyítást nyer, például: „Honecker arca, ha ez még egyáltalán lehetséges volt, úgy tűnt, még jobban eltorzult.”²⁰ A megfégezhetetlenül burjánzó szövirágok között rendszeresen az idézetekhez hasonló logikájú mondatokba ütközünk, amelyek vagy a látottak leírásának lehetetlenségét, a szöveg aktuális kudarcát, sőt akár hiábavalóságát konstatálják repetitív, cinikus textuális gesztusként. Ennek is köszönhető az az elveszettségérzet, ami a trilógia egyik legmeghatározóbb tapasztalata, és ami – legyen megfontolt írói szándék vagy kifejtetlenség az oka – vésszesen könnyen átsap monotóniába és fásultságba, és nem feltétlenül mozgósít az érzett hiány kitöltésére. A kérdés, hogy miért engedi ezt ilyen zavaró mértékben meg a szöveg, továbbá a szereplők elveszettségtapasztalatának az olvasóra vetítése a trilógiával foglalkozó kritikákban is többször felmerül.²¹ Súlyos és jelen szövegben kifejtésre nem kerülő irodalomelméleti kérdés lehet az a felelősség, amelyet Bartók Imre vélhetően szánt szándékkal figyelmen kívül hagy: szabotálja a befogadói folyamat és tapasztalat egyenletességét, és pontosan azt teszi, amit a trilógia főhősei, akik megkísérlik megsemmisíteni, darabjaira szedni és eltörölni az embert, mindent, ami a humánhoz köthető úgy, ahogyan a szöveg magát a humán egységként tételezett olvasót is. Ahogy viszont Karl, Ludwig és Martin küldetése, a szövegé sem ér itt véget: az elveszett, kapaszkodóitól megfosztott és majdhogynem teljes mértékben semmissé tett olvasói szubjektum váratlanul újra összeáll, éppen úgy, ahogyan a főszereplők térnek vissza újra és újra a küldetéseikhez, a céljaikhoz, a gondolataikhoz és a meggyőződéseikhez.

A visszatérés motívumait és a repetitívítást érdemes további szempontok alapján vizsgálni a trilógiában. Az akciófilmes esztétika és a kalandregények dinamikája ötvöződik a szöveg videojátékszerű narratív egységeiben: ilyen, amikor egy-egy váratlan jelenet, menekülés vagy összecsapás után a filozófusok pusztítást hagynak maguk körül az adott, pillanatnyi célt sikeresen teljesítve, például egy mutáns lény eliminálásával.

Kar és Ludwig mintha felvételen nézték volna, ahogy Martin ujjai megfeszülnek a fegyveren. Minden superlassításban történt körülöttük – a szörnyeteg cséphadaróként dolgozó és tépő karmai, a vér, amely szétspriccelt a szobában mindenfelé, saját gondolataik lágyan és kimérten hömpölygő folyama.²²

²⁰ BARTÓK, *A patkány éve*, 283.

²¹ SIPOS, *Kreatív evolúció*.

²² BARTÓK, *A nyúl éve*, 68.

A trilógia több epizódjában megfigyelhető ez a huzavonaszerű játékdinamika: a hősök váratlanul nagy veszélybe kerülnek, gyorsan kell cselekedniük, izgalmas, gyors és filmszerű villanásokkal pörgő leírást kapunk, elbizonytalanítás következik (például valaki nagyon közel kerül a halálhoz), majd a végén mindhárman – hajsza! híján ugyan, de – megmenekülnek. Az ilyen jelenetek egyrészt parodisztikusak, másrészt egyszerre forgatják ki és építik be az akciófilm-es videojátékos képiséget és retorikát, jelen esetben a *bullet time*-t.²³ Az akciófilm és a videojáték közötti különbségtételt azért is látom elengedhetetlennek, mert amíg a nyelvhasználat és a képiség tekintetében az előbbi domináns, a szöveg ritmusa az utóbbit is erősen igazolja: a szereplők meghatározott, ám a tapasztalatok terén ismeretlen, legalábbis ismeretlennek tűnő irányba haladnak, a fokozatosan nehezedő akadályokat sorra küzdik le, az útjukba akadó mellékszereplőket és környezetet pedig többnyire teljesen maguk mögött hagyják, ha egy szakasz véget ér. Ezek a szereplők hirtelen a megsemmisítendő vagy a feláldozható kategóriába kerülnek, érdemi visszautalás ritkán történik rájuk, a történet egészét tekintve pedig szubjektumként jelentéktelenek.²⁴ A hasonló jelenetek (a cselekmény alakulásának tekintetében) különösebb tét nélküli szerepeltetése ahhoz vezethet, hogy az olvasó rövid időn belül megunhatja őket és egy újabb kötelező elemként tekinthet rájuk, még akkor is, ha nem teljesen kiszámítható, hogy mikor kerülnek sorra, és ha izgalmat ígérő, filmszerű dinamikával dolgoznak.

A regényekben gyakran találhatunk olyan betéteket, amelyek ehhez hasonlóan főként a hangulatfokozásra, az atmoszférateremtésre fókuszálnak, és kidolgozottság hiányában nem gazdagítják a történet jelentésrétegeit. *A nyúl éve* egyik rövid epizódjában a filozófusok útját keresztezi a bioapokalipszist túlélő idős házaspár, akik azonban rövid időn belül csúnya halált halnak. Történetüket a gondolkodók utazásába ékelt közjátékával egyetemben a fentebb idézett groteszk, naturalisztikusan ábrázolt akcióhorror-jelenet szakítja meg. Hasonló dinamikájú érzelmi váltásokkal és jelenetekkel addigra már olyan rendszerességgel szembe-síti a szöveg az olvasót, hogy nem tud újszerű érzéseket kiváltani, továbbá ezeken a szöveghelyeken az elbeszélői nyelvet tekintve sem tartogat már sok meglepetést. A szöveg feltett szándéka mégis a sokkhatás fokozása: lépcsőzetesen adagolja az egyre arcpirítóbb szituációkat, a kezdetekben leírt anomáliáktól kezdve, a gyámoltalan idős széttrancsírozásának leírásán és a végtelenségig torz szexrabszolga lány szerepeltetésén keresztül egészen a kecskefejű fő gonosz beléptetéséig, azonban lexikailag már a kezdetektől olyan erős és kíméletlen, hogy egy idő után nehezen tudja fokozni ezeket a minőségeket. Bartók obszcén, riasztó és ambivalens szöburjánzásainak fokozhatatlansága tulajdonképpen fordított mecha-

²³ Az akciófilmekben gyakran alkalmazott, a videojátékok esetében eszközként szolgáló jelenetlassítás.

²⁴ Ilyen például a Jerry nevű férfi átváltozása és halála (*A patkány éve*) vagy az idős német házaspár meggyilkolása, valamint a Montgomery nevű férfi átváltozása/megsemmisülése (*A nyúl éve*).

nizmusával aláássa azt, hogy mindvégig hatásosan lehessen tetézni, így felszámolja a hatást, a mértéktelenséggel pedig a kiábrándultságig hajthat.

Bene Adrián szintén a kritikai fogadtatás ambivalenciából kiindulva térképezi fel a bartóki narratíva jelentőségét. Esszéjének végén hangot ad annak a gondolatnak, hogy

a szöveg a posztstrukturalizmus óta akkor az igazi, akkor élvezhető, ha interaktív, bevonja az olvasót az értelemadásba, és lehetőleg több bejárata van, vagyis többféle értelmezésre is lehetőséget ad. Ezek ugyanakkor nem véletlenszerűek, szövegbéli kulcsok/nyomok irányítják az olvasót, vagy ha úgy tesszük, képeznek elágazásokat a labirintusban.²⁵

Lezárásként hozzáteszi, hogy:

[...] a szöveg címzettjei azok a feltételezett olvasói kategóriák (mint beleértett olvasók), akik vélhetően (a szerző elképzelése alapján), így vagy úgy – popkulturális utalások szintjén, vagy költői és filozófiai nyomokon elindulva, többek között – képesek dekódolni, összerakni a maguk olvasatát.²⁶

Úgy gondolom tehát, hogy a trilógia műalkotásjellegét kissé túlzottan köti az olvasói kapacitáshoz, valamint ízléshez. Szintén vitatható, hogy Turi Márton kritikáival²⁷ szemben kevésbé ért egyet azzal, hogy a testi széthullás vagy burjánzás erőteljes szövegszervező elem lenne. Véleményem szerint a szöveg ezen – a befogadás szempontjából véve is – kardinális rétegét nem szabad ennyiben hagyni. Bene úgy gondolja, hogy „a posztthumán történetvilág, a burjánzó, figuratív stílus távolról sem tükröz sem mély létfilozófiai reflexiót, sem egyfajta radikálisan nem antropocentrikus narratív szemléletet.”²⁸ Már volt szó arról, hogy az érezhetően ironikus és szándékosan túlírt, ám ennek tudatában sem kevésbé túlterhelt nyelv a műfaji hibriditás és a különböző, ehhez rendelhető kódok szertelen használata bizonyos pontokon túlságosan kirekesztheti az olvasót – akár fogékony ezeknek a kódoknak az (együtt)olvasására, akár nem. Annak érdekében, hogy pontos képet kapjunk arról, hogyan működik a regényekben ez a kirekesztő gesztus, és milyen hatása van a testtapasztalatok alakulására, a dekonstruált testképekről, majd pedig a trilógia narrációpoétikai eszközeiről is szót kell ejtenünk.

Bartók trilógiájában számtalan példát találunk a transzgresszív testleírásokra és a testhatársértő entitásokra: ilyenek a növényekkel elegyedő holttestek vagy a kiborg-filozófusok is. Kiss Attila a Bartók-trilógia szempontjából módfelett rele-

²⁵ BENE Adrián, *Hibridprogram*, hozzáférés: 2016.08.13., www.muut.hu/archivum/20506.

²⁶ Uo.

²⁷ TURI Márton, *Bonctanilag látni a világot*, hozzáférés: 2013.07.23., <https://www.muut.hu/archivum/2487>.

²⁸ BENE, *Hibridprogram*.

váns posztmodern filmek kapcsán mutatja meg, miért izgalmas a kibernetikus organizmusok játékba hozása: a testhatárok vizsgálatát a horrorfilmek kontextusaiban, a testnedveket, a szexuális és a csonkolt testrészek megjelenítését kiemelve végzi el.²⁹ Tanulmányának fontos kérdése, hogy mennyire hatnak megterhelőnek a társadalom és a kultúra hagyományos szerkezetére az olyan jelentések, mint a tér és az idő felemésztése, történelem kigúnyolása, minden más invenció leértékelése? Miért okoz a nézőnek örömet a helyüktől megfosztott, megcsonkított testrészek, egy ijesztő szörnyeteg látványa és a hibriditás tapasztalata? Kalmár György szerint „a horrorfilm olvasható a jelentés lezáratlanságának, a szubjektum instabilitásának a diskurzusaként is.”³⁰ Ezen állítás Kalmár szerint főként abból fakad, hogy a klasszikus horrorfilmek általában nem érnek véget, ellentétes nézőpontok ütköztetésével hatnak a szubjektumra (szadizmus és mazochizmus, önmagunk és az idegenség, élvezet és félelem stb.), illetve pontosan a szubjektum lehetetlenségével jelenítik, teremtik meg annak lehetőség feltételét. Szignifikáns párhuzamot fedezhetünk fel a gondolattal a *Lét és idő*ben, a lelkiismeret hívásjellegét kifejtő résznél: „A szorongás által hangolt hívás teszi csak lehetővé a jelenvalótlát számára, hogy kivetítse magát legsajátabb lenni tudására.”³¹ A horrorfilm, a kiborg, illetve a posztthumán test azáltal láttat, hogy szétbont, mélyebbre ás, megkérdőjelez.

Az emberi test dekonstruálása ugyanakkor a tudományos gondolkodás velejárója: a 18. században élt filozófus és orvos, Julien Offray de La Mettrie a test működésének megértésére tett kísérletek során annak leírásakor mechanikus alkatrészekkel vont párhuzamot. Az *ember mint növény* című szövegében megfeszülő és elernyedő rugókról, a test sajátos rezgéseiről, mechanikus mozdulatairól ír: „A test csupán egy óra, és a friss nyirok az órásmester.”³² Kempelen Farkas *Az emberi beszéd mechanizmusa* című írásában, a gép-ember analógia segítségével kívánta feltérképezni az emberi és állati nyelvek működését, lehetőségeit, ezáltal a beszélőszervek és a test megértése kapcsán szintén egy mechanikus alapokon álló terminológiát alakított ki. Beszélőgéphez részletes leírást is mellékel: minden beszélőszervet egy-egy alkatrészekből álló eszközzel (síp, fújtató) feleltetett meg, amelyet az eredeti működése alapján másolt le.³³ Az ember technológiai létező-

²⁹ Kiss Attila Atila, „Felületkezelés: a Crash szemiográfiája”, *Apertúra* 2 (2006): 1., hozzáférés: 2006., <http://apertura.hu/2006/osz/kissat>.

³⁰ KALMÁR György, *Testek a vásznon – Test, film, szubjektivitás* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012), 59.

³¹ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, fordította VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1989), 322.

³² Julien Offray de LA METTRIE, *Filozófiai művek*, fordította HORVÁTH Henrik, ZIGÁNY Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 445.

³³ Kempelen pipázó törökje szintén felfogható az emberi és a gépi határok felfogatásaként: a híres sakkozógépet, ami tükrök és egyéb furfangos apró eszközök segítségével reagált vetélytársának lépéseire, egy benne rejtőző ember működtetett. KEMPELEN Farkas, *Az emberi beszéd mechanizmusa, valamint a szerző beszélőgépeinek leírása* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989).

ként történő elgondolását az optikai eszközök, a teleszkópok, mikroszkópok, kamerák, vetítógépek megjelenésével is felerősítette: az érzékelés tapasztalatának mibenléte, reprezentálhatósága illetve természetessége a tudományok és a művészetek terén is felértékelődött. Peter Bexte az őrjöngő optika korszakának nevezi a 17. századot: „Akkoriban kezdett a médium, a kép és az érzékelés háromszöge abba a forgásba, amely még a jelent is hajtja”,³⁴ az ember pedig már feltétlenül nem hihetett annak, amit lát. A szem működését érintő kísérletekkel és boncolásokkal párhuzamosan pedig elkezdtek kísérletezni képelőállító gépekkel, például mikroszkópokkal, kamerákkal és vetítőkkel. Bexte elméletének érdekessége, hogy az eleven, ezáltal camera obscurává vált szemet is úgynevezett pillanatgépként, méghozzá a legelsőként emlegeti, azaz egy organikus, emberi-állati alkatrészt tekint gépszerűnek. Friedrich Kittler a látás történetének áttekintésekor is már-már gépszerűen működő médiumként gondol a szemre: „sugárzó testként szolgált, s ennek a tevékenységei érték vagy metszték az evilági dolgokat, majd visszajelezték a szellemnek”,³⁵ és az ő elképzelése szerint is a *siècle des Lumières*, azaz a 18. század jelentett igazi fordulópontot az optika történetében. A szem komplex episztemológiája hozzájárul ahhoz, hogy a látást sokszor másnak vagy többnek tekintsük egyszerű organikus jelenségnél – ez a logika ugyanakkor az egész emberi testre is érvényesíthető. Mi a tétje a normatív testképek szétzilálásának? Michel Foucault a test dekonstruálódását az utópiák gondolatával kacsolja össze:

[...] mindenekelőtt a test ellenében, a test eltörlésére születtek meg az utópiák [...] egy minden helyen kívüli hely, de egy olyan hely, ahol a testem test nélkülivé válik, testem szép lesz, tiszta, átlátszó, fénylő, fürge, mérhetetlen hatalmú, végtelen kiterjedésű, megszabadított, láthatatlan, védett és örökké változó.³⁶

Ennek az örökké változó, a saját kereteiből kiszakadó anyagnak a jelenléte figyelhető meg a posztmodern feminista filozófus, Donna J. Haraway 1985-ben megjelent kiáltványában, amelyben a századvégi társadalmi viszonyok vizsgálatokor a minden tekintetben posztthumán kiborg entitások segítségével képzel el egy ideálisan, utópikus társadalmat. A test- és identitáshatárokat feszegető kibernetikus organizmus számára a „társadalmi és testi valóságunkat leképező fikció és nagyon termékeny párosítások fantáziadús forrását”³⁷ jelenti. Haraway elképzelése szerint az élő szervezet és a gép közötti viszony mindig a határokért folyó harc volt, legyen szó hatalomról, szaporodásról vagy termelésről: ezek összezavarásával a szocialis-

³⁴ Peter BEXTE, „Az őrjöngő optikáról”, fordította ADAMIK Lajos, in *Pillanatgépek*, szerkesztette KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós, 29–36 (Budapest: Múcsarnok – C³ Alapítvány, 2009), 29.

³⁵ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, fordította KELEMEN Pál (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, Ráció Kiadó, 2005), 44.

³⁶ Michel FOUCAULT, „Az utópikus test 2”, fordította URBÁN Bálint, *Tiszatáj* 68 (2014): 84–88, 84.

³⁷ Donna J. HARAWAY, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, fordította KOVÁCS Ágnes, *Replika* 51–52 (2005): 108.

ta-feminista kultúrához és elmélethez kíván hozzájárulni. Haraway kiborg mítosza az áttört határokról szól, annak előnyeiről és veszélyeiről, a test meghatározásának és újraértelmezésének problematikusságával a középpontban.

A 2013-as *Organs & Ecstasy* című kiállításon tizennégy magyar alkotó, fotográfusok, filmesek és képzőművészek rendhagyó módon mutatták be, hogy mit jelent számukra a határsértő test ábrázolása, amely Bartók Imre poszthumanizmus elképzelésére is egyértelműen hatással volt. A tárlatról írt beszámolójában többször is Nietzsche-re hivatkozik a kiállított művek elemzésekor, és ezek tükrében kifejti, hogy a kiforgatott testképek hogyan világítanak a kulturális és politikai kódok mentén megkonstruálódó gépezetre, amit testnek, pontosabban egész (szép, egész, egészséges stb.) testnek nevezünk. Recenziójában körvonalazódik annak a transzgresszív testfelfogásokat működtető diskurzusnak az elméleti alapja, amely összeolvasható a trilógia testpoétikájával.

Nietzsche tétele kettős értelemben veendő: az ember nem tekinthető rögzítettnek egyrészt az univerzumban betöltött helyét illetően, másrészt nem rögzített önmagához való viszonyában sem, ugyanis nincsen végleges alakja, és külső „látszata” (maszk) és belseje (az alaktalan élet) között, ha nem is szükségszerű, de mégis gyakran feltámadó konfliktus támad. Amit a legtágabb értelemben testnek gondolunk, valójában meglepően flexibilis létezéssel bír: elpusztul, feltámad, újjászületik, átszervezi magát, öregszik, fiatalodik stb. – sorvadásra, és jobb napokon regenerációra is képes érzés- és gondolatömlő.³⁸

Bartók Imre minden kétséget kizáróan ennek a kaotikus, (testi) határátlépésekre alapozó testfelfogásnak a megvalósítására törekszik a trilógiában, ám nem csak az olyan magától értetődő poszthumanista kérdésfelvetésekkel, mint hogy meddig számít valami emberinek, meg lehet-e különböztetni a természetest és a mesterségeset, és egyáltalán érdemes-e ilyen kategóriákról beszélnünk, hanem a részletesebben a testre fókuszáló narrációpoétikai eszközökkel is.

A narratíva működtetése során szembeűnő az az elbeszélői nyelv, amellyel a szöveg nemcsak a leírások aktuális fókuszában lévő testekről, hanem a fikció teljes posztapokaliptikus-poszthumán világáról rajzol eleven, folytonosan mozgásban lévő képet, ezzel is – legfőként *A nyúl évében* – egy szünni nem akaró transzformáció érzetét keltve. A hagyományos értelemben vett *emberit* már csak nyomokban, vagy az elbeszélői nyelvnek köszönhetően már csak abszurd módon tartalmazó testleírásokra a szereplők nem reflektálnak érdemben (hogy a saját testtapasztalatot tekintve mi történik, arra a későbbieknek térek ki), így többnyire csak afféle eleven díszletként funkcionálnak, amelyek egybeolvadnak azzal a térrel, amely lassan bekebelezi őket. Mindhárom szöveg hasonló stratégiával dolgo-

³⁸ BARTÓK Imre, „A szervek lázadása”, *Balkon 2* (2013): 34–37, 36.

zik, ennek működését szeretném szemléltetni, elsőként *A nyúl éve* 155–156. oldalán olvasható részletével: „Ekkor a hullámzó tömeggé formálódó alakok valóban előrébb léptek.” Az elbeszélés egybemossa az individuuum testét, egyúttal összekapcsolja az egy emberként hullámzó tömeg által uralt, antropomorffá és fenyegetővé váló tér látványával. A leírás folytatódik: „Az egyik pillanatban fenyegetőek voltak, a másokban azonban egészen ártalmatlannak tűntek, mint megannyi buszgatásra váró, Asperger-kóros tinédzser.” Elbizonytalanítás és az emberi szólamhoz való nyakatekert, horrorfilmes retorikát idéző visszatérés következik. Az olvasó ezen a ponton feltételezheti, hogy az elbizonytalanítás ideiglenes, ugyanis a narrátor rendszeresen megjelenő testleírásai hasonló dinamikával dolgoznak: ehhez mérten lesz a mondat utolsó szintagmájának többszörösen ambivalens hatása, hiszen az Asperger-szindróma az interperszonális kommunikáció tekintetében ambivalens állapot, ugyanakkor a tinédzserkor és a buszgatás kifejezések is olyan egymással összeütköztethető regisztereket idéznek meg, amelyek testi transzgresszió nélkül is határátlépésben végződnek. Mindemellett a kép hasonlatként is túlzónak, túlírtnak így erőltetetten mesterségesnek vagy mesterkéltnek hat, és mind a hangulat, mind a jelentés tekintetében riasztó ellentétképet formálva ékelődik be az előző mondat után. „Pillanatokra felvillanó, kifordult szemhéjuk ezernyi árnyalatban csillogott. Minden véraláfutás idegen kórkép volt, minden pislogás egy értelemmel teli, éppen kihunyó égitest felfénylése.” A következőkben a magából kiforduló, a saját anyagát a felszínre hozó test esztétikai tapasztalatának felforgatását idézi elő a szöveg: a hús felsejlésének, az ideális állapotában megbonthatatlanak tetsző testrészek nyers részletezésének gyönyöréhez baljós jelentésréteg társul az értelem fényének halálát, valójában pedig magát a halált egyetlen pillanatba sűrítő képpel. A jelenet ambivalenciáját itt egy kaotikus hangzásbéli tapasztalat fokozza: „Morogtak és brummogtak, duruzsoltak és karattyoltak, burukkoltak és nyávogtak, hogy ebből a groteszk kórusból végül egyetlen zümmögés legyen ismét, amelyet a téboly propolisza tart össze.” A hangutánzó szavak zavaró sokfélesége után ismét beszédes utalás következik arra, hogy a szöveg által kirajzolódó, új szabályokat lefektető világnak a hibridizáció által felcserélődött, megváltozott értékei a nyelviség visszafordíthatatlan felbontását és újrastrukturálását is maga után vonják. A téboly propoliszához hasonló ellentmondást rejtő szóképek különösen az első kötet végétől, tehát a bioapokalipszis bekövetkezése után elárasztják a szövegeket, például a főhősökhöz verődő Gonyolék nevű mutáns testének részletezéskor, az apokalipszisen keresztülment, mutáns lényektől hemzseggő New York látképére pillantáskor, vagy az Emily nevű mutánsvaló kényszerített közönség bizarr és visszataszító leírásakor. Az általuk megképződő leírások a szerves és szervetlen, élő és halott, emberi és állati, növényi és gépi anyagok közötti tényleges és jelképes határsértésekre fókuszálnak: „az ízületek és csontocskák konkáv forráskagylói”,³⁹ „megszámálhatatlan

³⁹ BARTÓK, *A nyúl éve*, 304.

sorozatban szunnyadnak a kicsiny, fotoszintetizáló agyak⁴⁰ vagy: „Vesszeje akkorára duzzadt, mint egy vízvezeték. Fonnyadt redőinek tektonikája külön tudományt érdemelt volna”.⁴¹ A szétzilált test képi tapasztalata tehát mindenképpen uralja, és a befogadás mechanizmusainak tekintetében szervezi is a szövegeket: elbizonytalanít, elborzaszt, sokkol, a csapongó dinamika, a minőséget és mennyiséget is érintő ambivalens nyelvi megoldások pedig valóban nehézkessé és kihívássá teszik az olvasást. A naturalisztikusan részletező leírások *A patkány évében* az erőszakos jelenetek halmozásának köszönhetően kifejezetten öncélúnak hatnak. „Jerry még állt ugyan a lábán, de a lába és a feje között már nem sok maradt belőle. Egyetlen, vérző csont volt, egy leégett gyertyaszál.”⁴² A dolgozat elején említett, műfajokat és nyelvi regisztereket érintő váltakozásokkal egyetemben az öncélú erőszak még inkább nehezíti az egyébként is problematikus olvasási folyamatot. A narráció szintjén jelentkező kaotikusság csak akkor működhet, ha azt az olvasó tudatosan rávetíti a pre- és posztapokaliptikus határsértések következtetésének tapasztalatára.

A szöveg az öncélúság és a befogadhatóság határain egyensúlyoz, amit az első két kötet esetében a kifejezetten reflexiómentes, lebutított, akciófilm-jelleg működtetésével provokál ki:

– Teszek rá! Tojok az egészre! Ha jönnek, jöjjenek! Kifüstölöm őket Manhattanból, bármennyi is legyen, bármilyen is legyen, jöjjön, aminek jönnie kell!⁴³

Érdeemes megvizsgálni azokat az epizódokat is, amikor az épp tömeggyilkos szerepben lévő filozófusok ártatlanok testével játszanak, a pusztítás morális kérdéseit figyelmen kívül hagyva:

Ludwig eközben egy biomechanikus számológép segítségével rácsatlakozott az egyik megbénított hölgyre, akiben az imént eltüntetett kövér nő barátját sejtette. Különböző algoritmusokat és egyenleteket táplált a másik testébe, és ötletszerűen kísérletezett azon, mi volna, ha például tüdeje működését a Pitagorasz-tétel bizonyítása szerint hangolná át [...] A másik arca erre gyors ütemben kékülni kezdett, mellkasa behorpadt, így hát Ludwig sietve visszavonta az utasítást, és mással próbálkozott. „A legnagyobb prímszám szobra” – gondolta.⁴⁴

Ez a jelenet ugyancsak megidézi a szórakoztató műfajok nyelvét, miközben mégis beemeli a poszthumanista-dekonstruktív testírás regiszterét. A műfaji

⁴⁰ BARTÓK, *A kecske éve*, 422.

⁴¹ BARTÓK, *A nyúl éve*, 367.

⁴² BARTÓK, *A patkány éve*, 284.

⁴³ BARTÓK, *A nyúl éve*, 125.

⁴⁴ BARTÓK, *A patkány éve*, 260.

hibriditáshoz kapcsolható szövegbéli jellegzetesség, hogy miközben ez a nyelv sokkoló részletességgel tárja elénk a testi határátlépések folyamatait, kiemelve a külön életre kelt belső szerveket, testnedveket és a test fölött elhatalmasodó betegség, elváltozásokat, a szereplők szólamaival a szövegbe kerülő humor kíméletlenül kizökkenti és eltéríti az olvasót. Ez azért is valósulhat meg, mert ezek szintén nem magas-irodalmi hagyományhoz igazodnak: jó példa erre a Radics Viktória által is kiemelt viccelődés Ludwig (Wittgenstein) homoszexualitásával, vagy például az egyik szereplő nevének olcsó, a szórakoztató irodalom színvonalát idéző kifacsarása:

- Már amennyiben Kuttyulék...
- Gonyoléknak hívnak.

Majd:

- Persze, ha egyáltalán igaz, amit ez a Gondolék elmondott.
- Gonyoléknak hívnak – mondta a gumó, – és persze, hogy igaz!⁴⁵

A három kötet a műfaji, nyelvi változatosság miatt nagy figyelmet, türelmet és mindenekelőtt a hibriditás mint narrációs és a nyelvet átíró minőség elfogadását igényli a befogadótól. A jelzőktől roskadozó, túlbujánzó leírások, amelyekben többször észrevehető valamilyen szokatlan, kontextuson kívüli és nem ritkán zavaró elem, ugyanúgy kimozdítják az olvasót, mint a klasszikus műveltséget feltételező gondolatok a ponyvairodalom nyelvi eszközeivel történő szakvakba öntése.

Még ha a halál kiszikkadt deltájában járok is, megannyi partra evickélt, fuldokolva hápogó piranha között, nem félek akkor sem a logikusoktól, a megtévesztés megannyi elágazásától, sem ezektől a dörmögő druidáktól itt előttem, mert nálam van a Fegyver és a Gránát és a húst cafatokra szakító Villanás.⁴⁶

A kiragadott részben az egyértelmű bibliai utalás mellé kerül az akció tükrében a ponyva- vagy trashirodalom, talán a *Gyalog galopp* Szent Kézigránátra is alludálva a populáris kultúra, és a csiszolatlan humorral, a mesterkéltséggel, játékos pátozzsal is játszik. A trilógiában több tekintetben jelentkező leterheltség akkor is érződik, amikor megfigyeljük, hogy a trilógia mennyire gazdagon és szertelenül bánik az intertextusokkal, a következetlenségre mintegy szándékosan rájátszva, például az *Alkonyat*-szérián át egészen Lacanig. *A patkány éve*

⁴⁵ BARTÓK, *A nyúl éve*, 146–147.

⁴⁶ Uo., 156.

Hörderlin *Germánia* című versével indít mottóként, de bibliai utalásokkal is dolgozik: „Úgy hívnak engem, Légió, mert nem egyedül vagyok ebben az emberben, hanem rajtam kívül még számtalan másik is belebújt.”⁴⁷ A szövegek mindazonáltal, a feladatot az olvasóra hagyva, nem aknázzák ki az intertextusokban rejlő lehetőségeket, ahogy a három főszereplő filozófus figurájában lévő lehetőségeket sem.

Bartók Imre trilógiája rendhagyó szöveg, mely folyamatosan mozgásban tartja a befogadó értelmezési mezőit, és semmi esetre sem engedi, hogy az olvasó figyelme, a hibrid monstrumra vetett tekintet megállapodhasson. Mindezt olyan szeretlen, túlcsonduló és csapongó narrációs eszközökkel igyekeznek elérni, amelyek utat nyithatnak egy kiábrándult, monoton olvasói tapasztalatnak is – ez olyan egybehangzó kritika, amit a szöveggel foglalkozó valamennyi recenzió és tanulmány jogosan érint – attól függetlenül, hogy a poszthumanista próza ígéretes új lehetőségeket mutató szövegeként könyvel-e el a trilógiát, vagy kétkedéssel fogadja az új irányokat.

A hibriditás fogalomtörténetének tisztázásakor Nemes Z. Márió összefoglalása rámutat arra, hogy a hibriditás eredetileg biológiai fogalom, jelentésének szóródását pedig a természettudományos és a kultúratudományos diskurzus közti módszertani transzfernek köszönheti.⁴⁸ Ez a gondolat rávetíthető a poszthumanizmus fogalomtörténetének alakulására is, különös tekintettel Cary Wolfe elméleteire, továbbá a természettudományok és az irodalom párhuzamos vizsgálatának elengedhetetlenségét hangsúlyozó Katherine N. Hayles szövegeire is. A rendszerelméletet az autopoetikusággal összekötő Cary kifejti,⁴⁹ hogy Humberto Maturala és Francisco Valera az úgynevezett autonóm biológiai rendszerek dinamikájának elméletéhez hasonlóan a világot egy zárt információs egységként képzelik el. A két biológus a gondolatot hangsúlyozta, hogy az organizmusok olyan módon felelnek a környezetükre, ahogyan azt a belső szerveződésük előre meghatározza – egyetlen céljuk, hogy előállítsák azt a szerveződési módot, amelyek rendszerként határozzák meg őket, nem csak önkitermelők, hanem autopoetikusak is. Az autopoetikus rendszereket Wolfe a derridai dekonstrukcióval köti össze, kihasználva a jelentés általa felszabadított paradox és dekonstruktív dinamikáit.⁵⁰ Mindezt végül a zártságtól való nyitottság (*openness from closure*) elvével foglalja össze, amely nagyban meghatározza, hogyan fordul a poszthumanizmus különféle elméleteihez, irányaihoz és kérdéseikhez. A különböző tudományterületekről érkező teóriák összekapcsolásának hatékonysága a poszthumanizmus nagy tétje: az interdiszciplinaritás problematikuságára Wolfe a zártságra való nyitottságban lát megoldást.

⁴⁷ Lukács 8.31. Az idézetet továbbá a Marvel-képregényekből ismert, transzhumán jellegű szuperhőseire történő utalásként is olvashatjuk. BARTÓK, *A patkány éve*, 283.

⁴⁸ KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, *Média- és kultúratudomány Kézikönyv* (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 278.

⁴⁹ WOLFE, *What is posthumanism?*, 15.

⁵⁰ Uo., 26.

Katherine N. Hayles számára ugyanakkor az autopoetikusság végképp felforgatta a poszthumanizmustól elválaszthatatlan kibernetikus paradigmát: a hangsúly már nem a jelekre, az üzenetre vagy az információra, hanem a rendszer komponenteinek interakciójára került. A poszthumanizmust definiálni kívánó Wolfe-hoz és Hayleshez hasonlóan a már említett hibriditás fogalommagyarázat azt is kiemeli, hogy filozófiai szempontból a hibrid nem a szintézisben nyer értelmet, hanem épp a motívumok különbségében. Stross „hibrid elevenesség” fogalma pontosan az, amit Bartók Imre poszthumanista szövegei megvalósítanak: jelentőségük a heterogén elemek egymásnak feszülését⁵¹ szem előtt tartva mutatkoznak meg igazán.

⁵¹ Uo., 26.