

EGY KIS MAGYAR trainspottingért szóló REKVIEM HELYETT

Bódi Péter: *Hipster*
Kalligram, Budapest, 2017

N ehéz mellényúlni egy szórakoztató történet megalkotásában, ha az ember az elmúlt évek két legsikeresebb fiatal kortárs próza-irodalmi trendjét képes olyan éretten ötvözni, mint azt Bódi Péter teszi: a több kiadást megélt drognarratívákat, mint például Kubiszyn Viktor *Drognaplója* és Szendi Nóra *Zárványokja*, és a fejlődésregény újragondolását, ezzel pedig a mai Y és Z generációkra szabását, mint azt Storno Milán *Földalatti nyár* és Totth Benedek *Holtverseny* c. regényei képviselik. Ez utóbbi, vagyis a fejlődésregény pedig manapság sokkal kevésbé a Bildungsroman tekintélyes hagyománya felől érthető, mint inkább a népszerű kultúra keretei között térhódító „coming-of-age-story” műfaja mentén, amelyet a gyermekkorból a felnőttkorba lépés meghatározó eseményeinek bemutatása és egyáltalában e köztes fázishoz kötődő lelkiállapotok leírása jellemez. A fiatal felnőtteknek szóló, valóban igényes irodalmi megjelenései mellett e műfajban manapság túlsúlyba kerültek a lektúrák, és még inkább az irodalmon kívüli formák, a filmek és a sorozatok, amelyek igen gyakran ugyanarra a sémára épülnek, rosszabb esetben pedig ugyanarra a konkrét témára nyújtanak több tucatnyi egymástól fikarcnyit sem különböző sablontörténetet: szóljanak azok a családi viszonyok feldolgozásáról vagy a szexuális orientáció elfogadásáról – legtöbbször, ha az ember olvasott egyet, látta mindet. Bódi *Hipstere*, bár nem mentes az Egyesült Államok popkultúrájának effajta hatásaitól (és ennek nem is a zsáner illetően megragadása



a legszembevetőbb szimptomája, de erről majd később), az analitikus távolságot megtartja a fejlődésregény műfajától – az E/1-es elbeszélője ellenére is –, és parodisztikusan abszurd szituációval nyeri meg szövegeinek az olvasót: mit tenne egy mai fiatal, ha

kiderülne, hogy álmai egyetemi szakján csak az önköltséges képzési forma ponthatárát sikerült elérnie? Természetesen belevág a fűterjesztésbe!

A regény elbeszélsmódja valójában nem kezeli ennyire egyszerűen a kérdést, helyette szépen megágyaz a döntésnek a családi és anyagi körülmények egy-egy szituáción keresztül történő bemutatásán és abból a főszereplő saját helyzetére nézvést általánosabb következtetések levonásán keresztül (pl. egy-egy jellegzetes márkához kapcsolása a saját, illetve barátnője családjának), melyhez a regény elején még rendszeres narrátori kommentárok asszisztálnak. Ugyanakkor azzal, hogy a regény tulajdonképpen cselekménye néhány flashbacket leszámítva (amelyek főleg a baráti kapcsolatok kialakulását beszélik el) egyetlen nyáron játszódik, még inkább ráerősít az elveszett nemzedék képének elmaradhatatlan kliséire: a soha véget nem érő másnaposságok, a tartalmatlan találkozások, a bulik alatt sem szűnő depresszió és szorongás mind tiszteletüket teszik sokszoros nagyításban. Éppen ezért lehet a *Hipster* a kifejezés több értelmében is fejlődés- vagy ifjúsági regény: egy fiatal felnőtt élethelyzetéről szól ugyanannyira a felnőtt olvasóknak, mint amennyire a főhős kortársainak. Ha ehhez még hozzávesszük Mészáros Mártonnak a nemrég megjelent és óriási érdeklődésre számot tartó, általa is szerkesztett *Mesebeszéd* című tanulmánykötetben a fiatal felnőtt irodalomról („young adult fiction” [YA]) pont a fentebb említett Totth regénye kapcsán tett két fontos megállapítását, Bódi könyvének újabb rétegei nyithatók meg.

Mészáros annak az e műfaj esetében többnyire hanyagolt recepcióesztétikai tézisnek az alkalmazását sürgeti, hogy az olvasóközönség nem minden esetben a szöveg eredeti konvencióit érvényesíti a befogadás során. Ezért lehet a YA nemcsak műfaj, hanem olvasási mód is, vagyis alapvetően a felnőtt olvasóközönségnek szánt darabok közül nem egy szépirodalmi mű felkínálhatja magát ilyen szempontból történő értelmezésre. Ez pedig még inkább áll az Y és Z generációkra, akikkel kapcsolatban már közhely, hogy kitolódott a felnőtté válásuk, vagy mondjuk úgy: cselekedeteik nagyobbik része, bizonyos élethelyzetekben hozott döntéseik nem értelmezhetők felnőttnek az X generáció felől. Másrészt Mészáros helyesen rámutat arra is, hogy a YA – már csak nehezen mellőzhető terapeutikus aspektusából kifolyólag is (útmutatóként, megnyugvást kínáló olvasmányként stb.) – szükség-szerűen generációs regényként is kell működjön (korhoz és életkorhoz kötödvé), hiszen az általa megszólított nemzedék konkrét tényezőkhöz, élethelyzetekhez kötődő problémáit dolgozza fel. Márpedig a konkrét-ságot a *Hipster* a végletekig pörgeti például a zene területén: ugyanúgy képet kapunk a nyár fesztiválszezonzójának előadói felhozataláról, ahogyan megtudjuk, mit hallgattak a menő fiatalok a kétezer-tíz évek for-

dulóján. (E konkrétság ára, hogy a disszonáns elemek jobban szemet szúrnak, Bódi kortársainak meg pláne: emlékeim szerint legalábbis a hipszter kifejezés ekkor még kevésbé volt itthon őshonos.) Ezt fejeli meg azzal a szöveg, hogy a szereplők első megjelenésekor bemutatásuk kevésbé a főhős és a köztük lévő kapcsolat felvázolásával történik meg, hanem ruhadarabjaik, parfümjük, hajviseletük számbavételével. Bence önmagáról való beszédére a narráció szintjén ez fokozottan igaz: mielőtt bárkivel is találkozna, nem mulasztja el részletesen az olvasó elé tárni, milyen márkájú és stílusú cipőt, nadrágot és inget vesz fel (ezeknél nem egy esetben viszont egyáltalán nem mellőzi a történetet, vagyis azt, hogy ezek honnan vannak neki), és megokolni, miért pont ezeket párosítja össze. Ennek a leíró stratégiának igazán extrém eseteibe ütközünk akkor, amikor az epitheton ornans rangjára emelkedik valamelyik szereplőnél egy márka (pl. barátnőjének anyja „Colgate fehér fogú”), vagy amikor a főhős maga sem tudja, hol van, melyik szórakozóhelyen, így csak a zene alapján lehetséges lokalizálni őt.

Nem véletlen, ha egyre-másra eszünkbe jut Bret Easton Ellis, de tágabban értve az amerikai minimalista és intellektuális próza hatásjegyei is végig jelen vannak a regényben: Bence nem tud mit kezdeni a tabukkal (pl. a szülei válása, a legjobb barát coming outja), a narrátora pedig szigorú terelőfunkciót teljesít be (amit nem akarja, hogy lássunk, arról tudomást se vesz), gyakorta megidézve ezzel Chuck Palahniuk stílusát is többek közt. Mégsem az erre a hagyományra való ráhagyatkozás miatt válik helyenként unalmasa a regény, bár nem kevés része van benne ennek is: a karakán elbeszélő, aki biztos kézzel irányítja az olvasó tekintetét, olykor túl sokat időzik olyan részletek kivesézésén, amelyek jelentősége soha nem válik tisztává előttünk (pl. az apa valóságshow-s múltja egyre-másra előkerül, funkciótlannul), rosszabb esetben pedig olyan metafikciós húzásokkal próbálkozik (pl. a 48. fejezetben), amelyek inkább hatnak üresjáratokként, semmint növelnék a komplexitást – hogy mi célból, az rejtély. Szerencsére, amikor már épp teljesen leült a regény, nagyjából a közepén kicsit túl, megérkeznek a főszereplő kliensei (a Bateman-hatású Henrik, a mások baját fűvel levezető orvosszakértő, a cougar Aida), és újra lendületet kap általuk a narráció is. Hasonló a helyzet, mint Bódinak – az általam csak a *Hipster* után megismert – első regénye, a *Szétírt falak* esetében: a főhős berántja az olvasót (már a paratextussal is), látszólag szenttelenül megmutat mindent, aztán valahányszor funkciótlannul vagy túlbeszéltelemekkel találkozunk (ilyenek a könnyűdrogok melletti argumentációk vagy az amatőr művészeti-filozófiai okfejtések), rádöbbenünk a mindezt megalapozó szelekciós munkára. Vagyis a kevésbé sikerült részek könyörtelenül lerántják a leplet az elbeszélőperspektíva hege-

móniájáról, gyors tisztuláshoz, kijózanodáshoz vezetve: ekkor látszik igazán, hogy a fordulatok (mint amilyen a gyilkosság, a zsarolási kísérlet, a termelő kiléte) mennyire hibátlanul elhelyezettek, a szűkre szabott világ pedig nem a lecsúszással egyenes arányban járó következmény, szűkülés a szűküléssel párhuzamosan, csupán az olvasó kényelmét szolgálja.

Bármennyire igyekszik is ennek illúzióját megteremteni a regény, így mégsem önvallomást kapunk, hanem egy szépen megkomponált látetelet, amelyet az elbeszélővel szembesítve annak őszintesége és nyikahajsága helyett a nyegleségét tárja fel. Bármennyire elutasítja is a mesterkéltséget, legszembetűnőbb módon azzal, hogy a szintetikus drogokkal szemben a fű mellett teszi le a voksát, a szöveg ledobja magáról az elméleti szépjelgéseket, és hiába áll ki az eredetiség mellett a hangnem és a személyiség tekintetében a főhős, ha hamisított iPhone-t használ. Mindez bizonyára ki-

rajzolhatja egy feszültségekkel teli struktúrát is, pláne ha hozzávesszük a már említett karikírozó ábrázolásmódot, azonban a szöveg nem performálja a csináltságát, inkább önkéntelenül az arcunkba tolja azt minden egyes alkalommal, amikor az elbeszélő mód koncepciójához nem ér fel a megvalósítás színvonalára. A szándékolt önleplezés a főhős és a narrátor viszonyában viszont már nem negatív következménnyel jár, még akkor sem, ha a szöveg ténylegesen megbicsaklik, mihelyst narratív gesztusait visszaolvassuk rá. Legfőképpen ugyanis az elbeszélői önkénynek és önhittségnek köszönhető a *Hipster* hitelessége is, tehát az, hogy nem lesz belőle a *Trainspotting* vagy a *Requiem egy álomért* magyar adaptációja. Helyette pontosan annak a leplezett önzésnek és az ebből fakadó csődnek az átérezhető, ambiciózusan szépirodalmias feldolgozása történik meg, amely a generáció(nka)t jellemzi – vagy amelyet a fejére olvasnak, olvashatunk. ■ ■ ■

■ **Smid Róbert** (1986): irodalom- és kultúratudós, kritikus, az ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport tudományos munkatársa. Kritikákat főleg fiatal alkotókról közöl, tanulmányai a mediális kultúratudomány témáit dolgozzák fel.

