

A valóság és a fikció viszonya több szerkesztési eljárás segítségével is tematizálódik, ezek egyike a könyvben elhelyezett négy appendix, amelyek a levelezés, a napló, illetve az utolsóként az interjú és a kritika referenciális műfajait használja a két ontológiai szféra elhatárolhatóságának relativizálására. Az első rész végén szereplő anyai levelek („Imrusom! [...] talán egyszer még újra anyunak fogsz hívni”) személyessége a hitelesség benyomását kelti, hogy aztán a második rész elején olvasható esszébetét máris elbizonytalanítson minden személyes megnyilatkozás valóságosságára vonatkozóan. Eszerint az identitás igénye tévút; ahogyan Wittgenstein Freuddal szemben a dolgok, személyek, események önazonosságát bizonygatja, az a kényszerneurózis, a paranoia jele. (85) Ez alapján a skizofrénia a maga heterogenitásban teljesen természetes módon biztosítja az én-ek és a hangok pluralitását. Az önazonosság kérdéséhez kapcsolódik az elbeszélhetőség és az írás problémája, amelyek jól illeszkednek Bartók írásmódjához, az elbeszélői önreflexió és a filozófiai reflexió összekapcsolására való hajlamához. Ez időnként játékos, dadaista gesztusnak tűnik, ezúttal azonban — *A szellem fenomenológiája* koncepciójának fejtegetésekor a második részben — inkább fásasztó, didaktikus hatása van, esetleg még ebben a triviális formában is nehezen fogható fel a jelentősége olvasótól függően. A beszéddel és az írással kapcsolatos fejtegetések talán szerencsésebb közelségben vannak a szépirodalmi szöveggel kapcsolatos olvasói elvárásokhoz — ha az utolsó appendix értelmében ez nem is lehetne szempont. (598)

Az írással kapcsolatban az elbeszélő és az elbeszélő én artikulálhatóságáról való elmélkedés folytatja az önazonosság elleni vádbeszédet. „Kényszeres megfeleltetések, amelyek mind azt húzzák alá, hogy semmi sem felel meg semminek, legkevésbé önmagának. Minden hasonlíthatatlan, és semmi sem egy. Az írás egyszerre volna e tényállás elismerése, amennyiben termeli azt, és felfüggesztése, amennyiben küzd ellene. Hiszen maga a behelyettesítés is csak az írásban mehet végbe.” (129) Az írás paradox módon egyszerre közlésvágyként és a kommunikáció elutasításaként végigkíséri ez egész szöveget, mind az elbeszélő életanyagban, mind a megszerkesztés módjában. A hatodik részben újra felbukkan a kérdés: mit jelent írni? „Az írás mániája egyszerre közlésvágy és örökös csomagolás, dobozolása valaminek, ami nem nyelvi, mégis a nyelv ösztönzi, táplálja illúzióját. [...] Az írás a legelső találkozástól kezdve abszolút tékozlás, egy semmi és senki felé tartó kommunikáció, rosszszul tervezett folyószabályozás metonímiája, hasábok, csövek, tákolmányok számolatlan keresztlécei, aládúcolatlan csatornák, amelyekben elveszve, mint buborékok a nyelöcsőben, ott görnyednek a kerek, ügyetlen betűk, hogy, mint a kabbala meséjében, a T-remtő színe elé járuljanak, jogaikat követelve, majd aláhulljanak a semmibe, az égboltba, melyet a testek — a betűk — bukásának színhelyévé tettünk.” (343) Az idézet második mondata már csak azért is megérdemelte, hogy ide-másoljuk, mert tökéletesen illusztrálja Bartók tételét az írásról,

érzéki érvekkel, költői logikával helyezve margóra minden racionális ellenvetést.

Bartók újra és újra elővezeti az esztétika alapproblémáit, a különböző képzőművészeti és irodalmi alkotások ürügyén. A művészet és az élet viszonya, a valóság és a fikció, az ábrázolhatóság, az irodalmiság egyúttal a saját írásmód értelmezésére is alkalmas ad. „Tehet-e úgy az irodalom, mintha minden a régiben maradt volna, megpróbálhat-e problémamentesen illeszkedni a régi kánonokhoz, vagy ma már szükségszerűen magának is azokon a regisztereken kell megszólalnia, amelyeket a nem irodalmi műfajok oly magabiztosan uralnak? A könyv többek között erre a kérdésre is választ kíván adni [...]” (258) — olvashatjuk Michel Houellebecq *A térkép és a táj* című regényéről írt, stílusosan saját kritikájának szövegrészeit, gondosan kihagyva az Houellebecqre és regényére vonatkozó, az eredetiben szereplő, nyílt utalásokat. A kritika újrashasznosított részei persze nem mind illeszkednek a szöveg poétikai önértelmezésébe, viszont alkalmasak a biográfiai szerzővel való tényszerű kapcsolat hangsúlyozására, folyamatosan elbizonytalanítva az olvasót, különböző befogadói stratégiákat várva tőle.

Bármilyen nagyszabású szellemi apparátust mozgat meg a reflexiókban az ál-önéletrajzi elbeszélő tudatfolyama, az igazi intellektuális teljesítmény fenntartani a hitelesség látszatát, miután az érvényesség kritériuma kettéválk, aszerint, hogy szerzőtől függetlenül működő irodalmi szöveggént működtetjük, amit olvasunk, vagy mégiscsak ragaszkodunk egy személyes én szerzői garanciájához minden vallomásos–kítárulkozó vagy akként olvasható megnyilatkozás mögött. A második stratégia kivitelezését megnehezíti, hogy ironikus önmegkettőződésel a fiktív szerző valójában beljebb bújjik a fikciók egymásba helyezett persona-dobozai, míg az olvasó végül szem elől veszíti. Hogy mégis köthető a szöveg mint megnyilatkozás valamiféle beleértett szerzőhöz és annak iróniájához, az a kreatív, árukapszószerű hivatkozásoknak és egy-egy ilyen többértelmű mondatnak köszönhető: „Valaki, aki ugyanolyan, mint én, többet tud rólam, mint saját magam, gyűlöl engem és minden igyekezetével azon van, hogy persze a nézők számára észrevétlenül, elfoglalja a helyem.” (223) A beleértett szerző valójában a pastiche pastiche-ából konstruálódik, saját personájának paródiáját tartva maga elé mint maszkot. Ennél zavarba ejtőbb csak az lehet, amikor a nyilvános szereplések, nyilatkozatok „valódi”, életrajzi szerzője kísértetiesen emlékeztet mindkét alteregóra, a tudálékosan süketelőre és az ennek háta mögül kikacsintóra is. „Noé úgy vélte, I-ten végtelen onániába kezdett, amikor megbüntette az emberiséget.” (225) Ha Dominique Noguez *Lenin dadája* posztmodern dokumentumfikció, a *Jerikó épül* memoár- és esszéregény-fikcióba csomagolt karikatúra, pszichoanalízis és ars poetica.

Ezen program értelmében a gyerekkori szorongások kaffai valóságként jelennek meg, a későbbi olvasmányélmények, esztétikai, filozófiai tanulmányok általi modifikációjukban. Ez a kettős fikció adja a szöveg valóságát, amibe bele-beleszűrődnek a (véltetően) valóságos biográfiai emlékek. Utalva Bartók

Imrének előző regénye megjelenésekor adott interjújára,¹ a referencialitás kapcsán elmondhatjuk, hogy továbbra sem ragaszkodik olyasmire, ami nincs. Az élettörténet toposzokból, ősjelenetekből, szabványosított építőelemekből épül az imaginárius szövegtérben, mint az a regénybeli legóvár, amit az apa véletlenül felrúgott. „Majd felépítjük újra” (324) — hangzik el, és valóban, a Hölderlin-, Rilke-, Kafka-, Houellebecq-, Nádaslegókészletek darabjaiból lapról lapra emelkedik ez az emlékpalota. „Legóvár, dohos rémromantika, igazi kísértetkastély, mindennel, ami csak elfér benne, mindent az utasítások alapján építettem föl, az ábrák alapján tettem a helyére minden egyes téglát és világos feladatkörrrel bíró személyt, hiába hanyatlik a gótika, a test is szenvedni kénytelen, de miért ne játszhatnánk el a gondolatot, hogy még léteznek másféle terek, állnak az észlelés templomai, létezik egy másféle, teljesebb szenzórium.” (320) Szétszedhető és új formában összerakható akár a mindig újra felépített Jerikó. Palimpszesztek kaleidoszkópja. Ahogyan a könyv végén szereplő appendix használati utasításként is felfogható dialógusában olvashatjuk: „A szöveg helyenként gátlástalanul poliglott.” (502) Az eredetileg Bartók Paul Verhaeghen *Omega minor*járól írt kritikájában² leírt mondat kétségtelenül érvényes a *Jerikó épül* változatos regisztereire és irodalmi referenciáira. Az *Omega minor* kapcsán hangsúlyozott gigantikus, egy egész kort átfogni szándékozó poétikai program viszont itt nagyjából egy szubjektivitás fenomenológiájára korlátozódik, bár hasonlóan sokrétű szerkezetben.

Az a fokozott formai és filozófiai tudatosság, amit a fentiekben megpróbáltunk érzékeltetni, az olvasó számára értelmezői feladatokat szab ki, elvárásokat támaszt, viszont az ezzel járó élvezet (az, ami / nem — a kívánt válasz aláhúzendó) kárpótol azért, hogy a szöveg regénynek nem elég feszes, esszéisztikus részei helyenként középszerűek. Túl- és szétírtságával, Joyce *Ulysses*ére és Beckett trilógiájára emlékeztető megoldásainak ambivalenciájával képes felmutatni önmagunk megragadásának, formába öntésének lehetetlenségét: konceptuális művészetként tehát gyengeségei erénynek is tűnhetnek, talán még hatszázhat oldalon keresztül is, de valószínűbb — a korábban írt trilógiához hasonlóan egyébként —, hogy a kevesebb több lett volna. Az olvasóknak igenis vannak különféle elvárásai, annyi mindenképp, hogy ne „szolipszista dialógus” legyen a könyv, miszerint: „Amikor olvasói elvárásokról beszélünk, már vége az irodalomnak.” (597–598) Nem entrópiáról van itt szó azonban, inkább arról, ahogyan egy imágó belebonyolódik egy olyan imagináriusba, amely sem nem saját, sem nem idegen, leginkább kísértetnek mondhatnánk, amelyben a kesztyűbáb keresi az útját, nem adja föl.

¹ BARTÓK Imre: *Mindannyian önmagunk doppelgängerai vagyunk*, Könyves Blog, 2016. június 9.; elérhető: https://konyves.blog.hu/2016/06/09/bartok_imre_mindannyian_onmagunk_doppelg_angerai_vagyunk.

² BARTÓK Imre: *Magnum opus*, Múút, 2012032, 78.

URBÁN Bálint

Az ezer fennsík és a dobozok

(Bartók Imre: *Jerikó épül*, Jelenkor, 2018)

Ahhoz, hogy irodalom jöhessen létre, előbb meg kell törni az erős témákat és a stílusokat. Ez a roncsolás az, amit „írásnak” nevezünk. Az írás sokkal inkább a pusztításról szól, mint a létrehozásról.

Karl Ove Knausgård

Ahhoz, hogy Bartók Imre *Jerikó épül* című regénye az év legmeghatározóbb és egyben legfontosabb prózai megjelenése, véleményem szerint nem férhet kétség. A kortárs kritikai diskurzus szempontjából az ilyen apodiktikus kijelentések természetesen nemcsak gyanakvást keltők, de meglehetősen kockázatosak is. Mindazonáltal tovább merészkedek és azt is meg merem kockáztatni, hogy Bartók szövege a maga esztétikai és antropológiai monstrozitásával és radikalitásával nem csak az év, de az új évezred magyar irodalmának egyik legjelentősebb, leginovatívabb és legformabontóbb vállalkozása, mely nemcsak az irodalmi közeg domináns beszédmódjainak térképét rajzolja át ellentmondást nem tűrő módon, hanem magáról az irodalomról alkotott, általában konszenzusos tudásmezőt és fogalomkészletet is felforgatja. Sipos Balázs Nádas Péter *Világló részletek* című könyvéről szóló példaértékű olvasatában — mely mű meglátásom szerint több tengely és szempontrendszer mentén összefüggésbe és párbeszédbe hozható Bartók regényével — felvillantja annak a lehetőségét, hogy a több mint ezeroldalas szövegalmaz a maga heterogenitásával nem csak az irodalomértés bevett fogalomrendszerét, hanem történelmi, szociológiai, politikai–filozófiai és esztétikai állításai mentén akár a bölcsészettudományok uralkodó múlt-, társadalom- és emberképét is átírhatja.¹ Bár a *Jerikó épül* és a *Világló részletek* mind poétikájukban, mind ideológiájukban jelentősen eltérnek egymástól, az emlékezés, az önéletírás, a modernitáskritika, a műfaji kódok szétírása és a Bildung-fogalom átalakulásának diszkurzív és tematikus rétegein keresztül mégis könnyen párhuzamba állíthatók, és úgy gondolom, hogy Sipos ajánlása Nádas regényével kapcsolatban a szöveg hatalmas, és akár az irodalmi rezervátumon túlterjedő, felforgató potenciáljáról, Bartók művére is ugyanúgy kiterjeszthetők.

¹ SPOs Balázs: *Mimikri és autizmus*, Múút, 2017062, 16–32; elérhető: <https://www.muut.hu/archivum/25872>.

Bartók regényei mind poétikájukban, mind ideológiájukban lényegileg különböznek a kortárs magyar irodalom domináns szövegeitől, nem illeszthetők bele egy lokális hatás- vagy hagyománytörténeti horizontba, és egy olyan radikális és konkrét előzmények nélküli szakadást képeznek a magyar irodalmi mezőben, mely felvillant egy, a meghatározó posztmodern beszédmódok és irodalomfogalmak mögötti, lehetséges és kellőképpen utópikus irodalmat, magát az eljövendő irodalmat. E fogalom Derrida eljövendő demokrácia-fogalmára utal vissza, miszerint a politika önbeteljesítési folyamata lezárhatatlan mozgást feltételez, melynek telosza mindig egy önmagán kívül álló, még eljövendő horizontban lokalizálható.² Ha ezt a politikai, történelmi és társadalomelméleti felfogást kiterjesztjük az irodalomra, és elsősorban az irodalmi mezőben a XIX. század óta leginkább reprezentált műformára, a regényre, kirajzolódhat az irodalom, és azon belül a regény radikális nyitottságának ideálja. Bartók Imre művei, meglátásom szerint, a formáknak és a diskurzusoknak ezt a szélsőséges, bár sokszor eltagadott nyitottságát mutatják fel és kényszerítik ki. A bartóki szövegmodell kapcsán sokszor értetlenkedő kritikai szövegek, mintha nem akarnának tudomást venni az irodalomnak ezen lényegi tulajdonságáról, a formáknak és a kereteknek ezen folyamatos, önfelszámoló mozgásáról és abszolút nyíltságáról.

Bartók szövege nem csak felvillantja, hanem egyenesen színre is viszi a regény folyamatos alakulását, önfelszámoló, önironikus fejlődését, melyről a szövegeket egy rögzített poétikai hagyomány perspektívájából olvasó kritikai diskurzus, sokszor nem vesz tudomást (vagy csak nem akar tudomást venni). Jelen írás, a taxonómiák terhének (bűn)tudatával, félig-meddig reprodukálja a Bartók-recepció hübriszt és fétisét, mivel a műfajiság kérdésköréből indul ki és próbál értelmezési javaslatokat tenni a regénnyel kapcsolatban, hogy aztán megfogalmazzon néhány, a könyv poétikájával és a benne organikus burjánzással növekvő, terjeszkedő és egymást folyamatosan keresztbeoltó diskurzusok dinamikájával kapcsolatos megállapítást.

Antiregény?

A *Jerikó épültől* megjelent komolyabb recenziók — elsősorban Kész Orsolya és Szalay Zoltán kiváló írásai — alapvetően a műfajiság horizontjából kiindulva kezdik el a regény értelmezését. Mind Kész, mind Szalay kritikája a mű fülszövegében tett műfaji jelzések mentén, illetve azokat megkérdőjelezve próbálja meg megragadni a *Jerikó* műfaji összetettségének, sajátos heterogenitásának lényegét. Szalay szerint a paratextus és a benne megnyilvánuló architektuális referenciák sokkal inkább növelik az értelmező zavarát, mintsem segítenének a tájékozódásban, hiszen a regény a fülszövegben említett műfaji kategóriákat — „önéletraajz, családregeény és nevelődési regény” —, valamint a hozzájuk fűződő kliséket és elvárásokat szinte szisztematikus módon hájja át, rúgja fel és forgatja ki.³ Szalay recenziójának a

címe — *Megragadhatatlan* — egyértelműen a regénynek erre a transzgresszív potenciáljára utal, mely ellehetetleníti azt, hogy a szöveget magabiztosan egy diszkurzív paradigma vagy ideológia alá rendeljük. Kész Orsolya kommentárja a *Jerikó* paratextuális értelmezési kereteit illetően pont az említett műfajok negatív közelítését hangsúlyozza ki, melynek értelmében „a regény sokkal inkább a nevelődés, a Bildung, a család (és a családregeény mint jellegzetesen polgári műfaj), valamint az önéletírás válságát viszi színre, ahogy a maga során a szövegben sokat hivatkozott Kafka, Nádas vagy Kertész is ezt teszi”.⁴ A megállapítást kiemelt jelentőségűnek tartom saját kritikai pozícióm kialakításának szempontjából, hiszen meglátásomban a *Jerikó épül* ténylegesen ennek a három architektuális paradigmának — önéletraajz, családregeény, nevelődési regény — és a bennük működő, valamint az általuk képviselt és oktrojált ideológiáknak a csődjével szembe, illetve azoknak kudarcát és összeomlását viszi színre. Az alábbiakban megpróbálom rekonstruálni, hogyan működött és forgatja fel Bartók az egyes műfaji kódokat és a bennük megnyilvánuló esztétikai és ideológiai horizontokat, hogy ezután az autofikció, a világmű (*opera mondo / world-text*) és a maximalista regény (*romanzo massimalista / maximalist novel*) fogalmainak segítségével megtehessem saját értelmezési ajánlataimat is a szöveggel kapcsolatban.

Önéletraajz vs. autofikció

Az önéletírás gyűjtőneve alá rendelt különböző irodalmi formák — elsősorban az önéletraajz, a napló és a memoár — közös jellemzője egyfelől a nyíltan vállalt vallomásosság, másfelől pedig a referenciális beszédmód (illúziója). Írásával az önéletírói térbe belépő szerző egyfajta autobiográfiai paktumot állít fel, mely validálja a diszkurzív kódok által is erőteljesen hívott referencialitást. A paktumot általában a fülszöveg, a cím vagy az alcím és a cím alatt megjelenő műfajmegjelölés paratextuális elemei teremtik meg, majd az később magában a diegézisben is megerősítésre kerül a szerző, az elbeszélő és a szereplő nevének azonossága által. Lejeune hangsúlyozza az önéletírás referencialitása kapcsán, hogy e szövegek egyfajta igazságpróbának vetik alá magukat, „céljuk nem egyszerűen a valóságérzés, hanem a valóhoz való hasonlítás.”⁵

A *Jerikó épül* fülszövege, ha nem is állít fel egy megkérdőjelezhetetlen önéletírói paktumot, az önéletraajz mint műfajmegjelölés által mégis felnyitja az önéletírás és a hozzá kapcsolódó referenciális tér, valamint a szerződéson alapuló referenciális olvasási

² Jacques DERRIDA: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, London–New York, 2006, 81.

³ SZALAY Zoltán: *Megragadhatatlan (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Dunszt, 2018. augusztus 21.; elérhető: <https://dunszt.sk/2018/08/21/megragadhatatlan/>.

⁴ KÉSZ Orsolya: *Entrópiát játszani*, Élet és Irodalom, 2018. június 8.; elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2018-06-08/kesz-orsolya/entropiat-jatszani.html>.

⁵ Philippe LEJEUNE: *Az önéletírói paktum*, ford.: VARGA Róbert, Fosszília, 2002/1–4, 150.

stratégiák lehetőségét. A paktum érvényességét elviekben tovább erősíti a szerző és az autodiegetikus narrátor keresztnévének — Imrus — egyezése a szövegben. A becézett formában megjelenő név egyfajta családias bensőségességet sugall, a cselekmény azonban pont a névben felvillantott közelség és közvetlenség, a szereteten és a törődésen alapuló családi közösség totális lehetőségét beszéli el. Ezt mi sem példázza jobban, mint az a tény, hogy e név csak a főszöveghez csatolt, külön fejezeteket képző appendixekben bukkan fel, melyeknek döntő részében a narrátor a függelék-szöveg megszólítottjaként van jelen. A függelékek már önmagukban is több irányból bonyolítják és aknázzák alá a felvillantott paktum által előhívott referencialitás kérdéskörét. A regényszöveg áradását tagoló (pszeudo-?)vendégszövegekben az elbeszélő anyja és apja nyilvánulnak meg. Ezeknek az irodalmi tér fikcionalitásán túlmutató, elviekben a referencialitás érvényességét alátámasztó intertextusoknak, a narrátor pusztán közreadója. A levél- és naplórészletek nem csak egy fokozottan személyes teret nyitnak meg, hanem a regény szövetébe való betüremkedésükkel a regényszöveg világán túli valóságmező fennállását is validálják. A latin appendix szó használata a függelék helyett korántsem ironikusan tételezett tudományosságot jelez, sokkal inkább egy anatómiai metafora lehetőségét teremti meg, melynek értelmében az appendix, azaz főregényülvány nem más, mint egy betüremkedés a szervezetben.⁶ A regény szövegébe illesztett, a valóságmező illúzióját hordozó appendixek funkciója a *Jerikó*ban, meglátásom szerint pont a megzavarás, a fikcionalitás és a referencialitás, az irodalmi tér és a valóság elhatárolásainak, valamint az irodalmi gépezet működésének megakasztása, kikezdése.⁷

A hagyományos önéletraajz narratív és ideológiai konvenciói azonban egyáltalán nem érvényesülnek a szövegben, a műfaj által kialakított kliséket és struktúrákat a regény folyamatosan felrúgja, ami természetesen a paktum hitelességének megkérdőjelezését vonja maga után és ellehetetleníti az önéletírás-ideológia referenciális keretei közé szorított olvasást. A regény tehát módszeresen rombolja le mind poétikájával, mind ideológiájával a részlegesen felállított paktumot. Az önéletraajz az (elbeszélő) szubjektum egységét és a nyelv mimetikus természetébe vetett hagyományos hitet feltételezi, mely nem csak szerző és mű, élet és szöveg közötti mimetikus viszony szimmetriáját kényszeríti ki, hanem egyúttal a nyelv figuratív potenciáljának redukálására is törekszik, egy olyan nyelvet tekintve mérvadónak, amelyben szubjektum és beszéde egyfajta statikus azonosságban és megkérdőjelezhetetlenségben működnek.⁸

A *Jerikó épül* több oldalról is aláássa az önéletraajz ezen konvencióit és hagyományait, felrúgja a paktumot és tökéletesen ellehetetleníti a referenciális olvasás stratégiáit. A korábbi regényekből már ismert, szélsőségesen lírai, metaforákban, hapax legomenonokban, katakrézisekben, anakoluthonokban és számos egyéb trópusban bővelkedő, példaértékűen kreatív módon működtetett, figurális nyelv, valamint a fokalizációs váltásokban, metalepszisekben és metanarratív kitérőkben gazdag, összetett narrációs technika alapjaiban kérdőjelez meg az önéletírási

tradíció mimetikus és nyelvi transzparenciáját. Másfelől pedig a regény számos olyan narratív epizódot tartalmaz, melyek abszurd, álomszerű, groteszk vagy éppen szürreális jellegük miatt egyértelműen rámutatnak a szöveg fikcionalitására. Az olyan, sokszor onírikus és kellőképpen paranoid jelenetek, mint a sivatagi bombahatástalanítás (198–199), a kisgyerek kilógatása az ablakból II. János Pál pápa látogatása alatt (111), a *Patkány évéből* ismerős metróhálózatban játszódó, thrillerszerű szekvencia (390–394), a magyar bizarroirodalom egyik csúcsteljesítményeként is elkönnyvelhető iskolai epizód, melyben a hányás elborítja a gimnáziumot (400–401), a *Twin Peaks* hangulatát idéző céltalan és kilátástalan kirándulás a Mátrában (249), vagy éppen az agresszióba torkolló berlini kiállítás megnyitóját (509–511) a fikcionalitás önfeltárásának folyamatát egyértelműsítik és legitimálják.⁹

Bartók nem hagy kétséget afelől, hogy „a képzelet velodromjában járunk” (460), és hogy az önéletírás által kitűzött ideál, a *wie es war* ideológiájának alapján elvégzett referenciális rekonstrukció ugyanúgy illúzió, mint a biográfiai formák totalizáló eszméje. Bartók felfogásában az emlékezés, a visszaidézés mnemotechnikai stratégiája nem vezethet el semmilyen referenciális és történeti igazsághoz. A múlt a maga objektivitásában elérhetetlen a szubjektum számára, aki mindig csak egy „retkes ponyva, az emlékezet élesen lejtő dőlésszöge alól” (333) nézhet vissza saját történetére. A regényt lezáró, a szöveggel metatextuális kapcsolatba lépő (ön)értelmező függelék-interjúban, mely egyúttal ugyanúgy inherens részét képezi a regényternek, mint a diegézis és az abba beillesztett appendixek, a szerző nem hagy kétséget afelől, hogy mi mozgatja a *Jerikó* emlékezés-politikai technikáit. „[...] nincs semmiféle magánvaló múlt, nincs semmi, csak ami az emlékezetben, az emlékezetnek adatik. Vizsgálhatjuk persze az emlékezés működését, a képek és a hangok transzfigurációját, kidolgozhatunk különféle tudatmodelleket, de akkor is alapvetően egy szubjektív térben mozgunk, amelyben a tudat vagy az elbeszélő számára semmi sincs «kívül».” (600) A *wie es war* és a szubjektum életét egy totalizáló egészbe szervező önéletírás projektje a bartóki ideológia keretében tehát eleve kudarcra ítélt. Az emlékezés így ugyanúgy írásként, fikcióként tételeződik, mint magában a regényben a számtalan metatextuális utalás, kommentár és kritika által megidézett irodalom. „Az emlékezet irodalom. Sűrítés, sematizálás, kitaláció” (502, 602), visszhangzik kétszer is a szövegben a stratégiai fontosságú Paul Verhaeghen-intertextus.

⁶ Ennek létezése a testi metabolizmus inherens logikájának szempontjából az orvostudomány számára egyelőre tisztázatlan. Az appendix nem lát el semmilyen konkrét anatómiai funkciót az emberi testben, feltehetően csak egy evolúciós maradvány, egyfajta idegenséget képvisel a szervezetben, mely sokszor megzavarja annak harmonikus működését (lásd vakbélgyulladás, azaz *appendicitis*).

⁷ A főregényülvány emellett a regényben többször is megidézett *Düne*-univerzum komplex irodalmi, filmtörténeti és számítógépes játékbeli utalásrendszerét is megmozgatja.

⁸ Z. VARGA Zoltán: *Önéletírás-olvasás*, Jelenkor, 2000/1, 87–94.

⁹ Wolfgang ISER: *A fiktiiv és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford.: MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 34.

Emlékezet és fikcionalitás, mnemoszüné és írás kapcsolata¹⁰ folyamatosan ott vibrál Bartók szövegében, melynek tükrében nem csoda, hogy a narrátor gyermeki emlékeit, melyek sokszor felnyitják egy referenciális valóságmező illúzióját, hol a már idézett, a szöveg fikcionalitását egyértelműen feltáró, groteszk, látomásos epizódok, hol pedig különböző, irodalmi műveket tárgyaló metatextuális reflexiók tagolják. Az emlék ezáltal folyamatosan fikcióként lepleződik le, maga az emlékezés pedig elválaszthatatlan a fikcionalizáló írástól. Ennek fényében korántsem meglepő az a regényben többször is alkalmazott elbeszéléstechnika, melynek során a gyermekkorát visszaidéző narrátor emlékei szétszalazhatatlanul összefonódnak különböző fikciós művek (Stephen King és Kubrick *Ragyogása*, *A varázshegy*, *Az ördögűző*, Kafka naplója és novellái) cselekményével, jellegzetes világával.

Emlék és fikció, önéletrajz és irodalom kölcsönösen átmetaforizálják és keresztbefertőzik egymást, a narrátor élettörténetének epizódjai organikus módon összenőnek az irodalmi és a filmtörténeti hagyomány bizonyos műveivel, így a fragmentált élettörténet a rájuk olvasott és írt szövegek felől új értelmet nyer, és vice-versa. „A történelem/fikció/emlékezet paranoid hármesegegye folyamatosan felbomlik, elemei átjárnak egymásba, illetve egyik sem létezik akként, ami. Nincs önmagában, emlékezet nélküli történelem, ugyanakkor az emlékezet és különösen az, amit az emlékezet erejének tulajdonítunk fikció, habár ezt a fikciót mégis kétségtelenül megtörtént múlt kényszeríti ki.” (501) E hiperreflexív szövegrész arra hívja fel a figyelmünk, hogy a történelem, fikció és emlékezet hármesegegye egyfajta paranoid struktúrát képez a regényben, hiszen sosem tudhatjuk biztosan éppen melyik instancia tartományában járunk, az olvasás permanens feszültségét pont ez a teremtő paranoia (Pynchon) generálja, a folyamatos gyanú és bizonytalanság, a területek közötti oszcilláció és ozmózis, melynek köszönhetően a szöveg önéletrajzi horizontja megkérdőjeleződik és berekesztődik, ami az autofikció területére tolja a regényt.

Az autofikció autonóm irodalmi formaként való kiemelkedése az irodalmi ökonómiából az utóbbi évtizedekben ment végbe. Az új műfajt övező komoly elméletírói és kulturális figyelem, valamint az, hogy viszonylag gyorsan a világirodalmi körforgás reprezentatív formájává tudott válni, arra enged következtetni, hogy a XXI. századi regény egyik meghatározó műfajával állunk szemben. A kortárs világirodalmi térben a klasszikus önéletrajzzal versenyre kelő autofikció sokkal inkább megfelel a kor hívásának, hiszen nem csak felvállalja, hanem egyenesen hirdeti is az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetetlenségének és fiktív tételezettségének tényét, azt nem akarja egy lineáris és totalizáló narratíva keretei között domesztikálni és reprezentálni. Bartók regénye beilleszthető a kurrens autofikcionális áramlatba, sőt talán azt is meg lehet kockáztatni, hogy az új műfaj egyik legsokeoldalúbb, legszerteágazóbb vállalkozása, hiszen emellett, hogy fenntartja a vallomásosságot,¹¹ számtalan, széttartó diszkurzív

(fenn)síkot mozgat egyszerre: az önéletrajzi elemek, és sokszor magának a fikciónak a történetéből táplálkozó fikcionális epizódok mellett, irodalomkritikai, filozófiatörténeti, művészetelméleti, történelemfilozófiai és teológiai reflexiók tagolják a linearitástól megfosztott cselekményt. A könyv vállaltan lemond a lineáris és kronologikus szerkesztésmódról és egy olyan, az idő és a tér fragmentációjára alapuló technikát alkalmaz, melynek keretei között a múlt időben egymástól távol eső részeit rendeli egymás mellé a jelen perspektívájából. A múlt és a jelen, tehát a narráció és a történet szintje közötti időbeli távolságot (ami tulajdonképpen lehetővé teszi a retrospektív elbeszélői alapállást) a szöveg lépten-nyomon felszámolja, és a két szint sokszor észrevétlenül összecsúszik, amelynek eredményeképpen közelít egy, a könyv oldalain lefektetett utópikus elbeszéléstechnikai ideálhoz, az „igeidők nélküli elbeszélés[hez]”. (152) A regény poétikájának inherens részét képezi, az hogy az egyes cselekményszekvenciák az örök visszatérés égisze alatt, szinte obszesszív módon újra és újra felbukkannak a könyvben. A különbséggel megvalósuló ismétlés természetesen deleuze-iánus módon kreatív, mindazonáltal az obszesszív vissza-visszatérésekben ott vibrálnak Nietzsche démonának szavai, a „leg hatalmasabb teher” tragédiájáról, melynek értelmében nincs többé se vég, se kezdet, a világ, a szubjektum és a gondolat teleologikus, lineáris és racionális struktúrája összeomlott.

A nagyrészt imitált vallomásosság hangján megszólaló autobiográfiai epizódok tehát nemcsak egy radikálisan figuratív nyelven képződnek meg, hanem egyúttal egy meglehetősen komplex diszkurzív hálóba is beilleszkednek. A regény szövetét képző diszkurzív és tematikus heterogenitás és összetettség kérdéséhez, a családregény és a Bildungsroman kódjainak dekonstrukciójából kiindulva, a továbbiakban a világmű (*opera mondo*) és a maximalista regény (*romanzo massimalista*) koncepcióit hívom majd segítségül.

Családregény/Bildungsroman vs. világmű/maximalista regény

A családregény és a Bildungsroman az európai regény történetének két talán legkitüntetettebb, saját hagyománnyal és fejlődési ívvel rendelkező, nagy formátumú műfaja. *A Jerikó épül* csak csonkok formájában őriz valamit a családregény és a Bildungsroman jellegzetességeiből. A monumentális forma és

¹⁰ PLATÓN: *Thaitétosz*, ford.: BÁRÁNY István, Osiris, Budapest, 2001, 224–228. Továbbá: Jacques DERRIDA: *Platón patikája*, ford.: BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *A disszemináció*, szerk.: KOSZTA Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 61–171.

¹¹ A már idézett Litera-interjúban Bartók megjegyezte, hogy a könyv a vallomásosságot valójában csak retorikailag szimulálja. „Ez egy diszkrét könyv, és ha meg is vall talán ezt-azt, inkább csak imitálja a vallomásosságot.” Egy másik interjúban, melyet Pálos Máté készített a szerzővel, az autofikció kérdése közvetlenül is felmerül. PÁLOS Máté: *„A tavak szadista szuggesztíója”*, Magyar Narancs, 2018. május 24.; elérhető: <https://m.magyararancs.hu/konyv/a-tavak-szadista-szuggesztioja-111408/?orderdir=novekvo>.

a több generációt magába foglaló cselekmény a családregény univerzumát idézi, míg a kronologikus rendbe állított történet, mely a születéstől az óvodáskoron át az egyetemista évekig, valamint az élettörténetre már bizonyos távolságból visszatekintő narrációs időpillanatig terjed, a fiatalokból a felnőttkorba való átlépés folyamatát sugallja. Az, hogy a szöveg a születés, azaz a szubjektum megképződésének tényével kezdődik, szintén a Bildungsroman tradícióját idézi, elég, ha csak az angol nevelődési regény hagyományának nagy klasszikusára a *David Copperfieldre* gondolunk, melynek incipitjét (és egész első fejezetét) szintén a főhős születésének elbeszélése uralja.

Ezek a párhuzamok a regényben azonban csak egyfajta parodisztikus értelemben érvényesülnek, hiszen a *Jerikó épül* viszonya a műfaji konvenciókhoz egyértelműen parodisztikus, azaz, ahogy arra már korábban is utaltam, az adott hagyományok bizonyos műfaji elemeit átveszi, de maga a használat és a műfaj egészéhez mint összetett ideológiai és poétikai építményhez való viszonya alapvetően szubverzív jellegű. Ugyanez a szubverzív tetten érhető a családregény és a Bildungsroman narratív és ideológiai totalizációs törekvéseinek leleplezésében és a totalizációs struktúra kategorikus elutasításában. Nem csoda, hogy Adorno Hegel-parafraze a totalitás és az igazság között fennálló egyértelmű viszony illuzórikusságáról („das Ganze ist das Unwahre”) szövegszerűen is megidéződik a regény végén (600), nem beszélve a regénytérhez kapcsolódó interjúkról, amelyekben Bartók több ízben is kitér a totalizációs hagyományoknak való ellenállás tényére.¹² A felidézett emlékek és életpidőzök széttartó konglomerátumából a szöveg nem teremt meg egy összefüggő egészt. Az események közötti narratív és logikai *Zusammenhang* nem képződik meg, a regény nem hoz létre egy olyan külső perspektívát, amelyből szemlélve az élettörténet egy koherensen elbeszélhető, értelmes és megfelelő morális tanulságokat felmutató egységként lenne felfogható és értelmezhető. A Bildungsroman politikai és poétikai kohézióját garantáló trópus, az élet gyűrűjének Wilhelm Meister-i metaforája, még csak *vágyként* sem sejlik fel a *Jerikó épül* horizontján.

A cím ebből a szempontból is jelentésszerű, hiszen az épülés, mint fejlődés, alakulás, egy rögzített identitás eléréséhez és végleges felállításához vezető konstruktív folyamat, egyfelől a fejlődési regény hagyományát idézi, másfelől viszont a jelen idő használata, pont hogy ennek a folyamatnak az örök lezárhatatlanságát villantja fel, a „nincs semmiféle rögzített én” (601) ellen-igazságát, ami a hagyomány és a benne megnyilvánuló Bildung-alapú kultúra tökéletes ellehetetlenedésére hívja fel a figyelmet. Jerikó emellett a zsidó–keresztény, illetve görög–római kulturális univerzum egyik legősibb városa, tehát ennek a több ezer éves kulturális tradíciónak egyfajta fiktív alapítópontja, ahol a zsidó–keresztény kultúra megképződött és megkezdte sajátos fejlődését, jellegzetes kulturális világának kiépítését. De ahogy arra ugyanennek a hagyománynak az alapítószövege, maga a Biblia is felhívja a figyelmet, Jerikó pusztulásra ítéltetett, falai a kürtök hangjának és a harcosok ordításának szorításában a he-

tedik napon végül leomlanak. Jerikó tehát egyszerre jelöli egy kulturális hagyomány megszületését és egy adott történelmi ív bejárása után annak elkerülhetetlen bukását, önfelszámolását. Ennek fényében a címválasztás szimptomatikus, hiszen Bartók regénye pont az említett zsidó–keresztény–görög–római hagyomány, és a belőle kifejlődő polgári kultúra pusztulásának könyve, Balassa Péter szavaival élve „a zsidó–keresztény és hellenizált gyökérzetű folytonosság keresztény, polgári és polgárság utáni epocháját »szórja szét«; a mondott tradíciók pozitív, fejleszthető lehetőségébe vetett meggyőződést teszi — legalábbis — kétségtelenség, de inkább melankolikus, helyenként tragikusan érvénytelenné.”¹³

A Bildung ellehetetlenedésének kérdése a könyvben egy nagyobb ívű kultúrkritikai vízióba illeszkedik, mely a már említett kulturális hagyomány csődjét és végpontját mutatja fel. Nem véletlen, hogy a cselekmény pont az európai kultúrtradíció legnagyobb megrendülésének tragikus emlékezhelyén, Auschwitzban ér véget. Az emlékezhely szimbolikussága mellett a jelenet grotesksége is a polgári Bildung-eszmében kicsúcsosodó hagyomány csődjének és tarthatatlanságának tényét húzza alá. A serdülőkorú narrátor egy kellőképpen perverz családi konstellációban keresi fel turistaként a haláltábor. „Anyám életválságának mélypontján vegetál, a szerelmét siratja. Udvarlója ezt hol tolerálja, és különféle ajándékokkal kedveskedik neki — mint amilyen ez az utazás is —, hol elveszíti türelmét és érdeklődését.” (588) A polgári kultúra integritását biztosító családstruktúra (melynek megteremtődése sokszor a Bildungsromanok teleologikus zárlatát jelenti) szétbomlik, annak csak egy perverz paródiája marad fenn, egy csonka és felettébb labilis képződmény. A polgári Bildungot reprezentáló családi kötelékek csődjét tovább fokozza a birkenauai barakkok mellett lejátszódó groteszk epizód, melynek során az európai kultúra romjai között bolyongó narrátort váratlanul megszólítja az Anya. „Kiáltást hallok a hátam mögül. Anyám szólít. Áll szürke télikabátjában, arca sápadt a hidegtől. Ölelésre tárja a karját, és még egyszer felém kiáltja, amit régen már oly sokszor. Ki jön a házamba? A barakkokra pillantok, hátat fordítok, tovább megyek a krematórium felé.” (589) A barakkok metonimikus közelsége és a gyerekjátékban megidézett házzal való egyértelmű érintkezés brutális szemantikai mélységet váj az Anya elvileg ártatlan és kellőképpen infantilis gesztusába. A játék keretei között otthonos tartományként teteleződő anyatest, maga az anyai közelség és az általa közvetített intimitás, ebben a komplex záróképben nem több mint barakk, azaz a halál és a szenvedés tere. A serdülőfiú felé tett esetlen gesztusra, mely a családi közösség és a hagyományok felszakadását próbálja meg a maga suta módján elfedni (ugyanúgy mint a „Gyerekek, tála-

¹² Érdemes utalni Bartók reflexióira a töredékesség és a totalitás kérdéséről, mely egy kultúrtörténeti perspektívában a romantika — és hozzátehetjük, hogy az annak örökségéből táplálkozó modernség — fragmentum-esztétikáját szembe helyezi az önéletírás totalizációs eszméjével. BARTÓK Imre: *Ennyit a hőstörténelekről. (Modor Bálint interjúja)*, Litera, 2018. szept. 29.; elérhető: <http://www.litera.hu/hirek/bartok-imre-enyit-a-hostortenetekrol>.

¹³ BALASSA, I. m., 112.

lok!” kifejezés polgári optimizmusa), csak úgy reagálhat a narrátor, hogy hátat fordít.¹⁴ Ez az elfordulás visszhangzik pár oldallal később, a regényteret lezáró appendix utolsó bekezdésében, ahol az implikált szerző a humanista illúzióktól való megszabadulás programját tűzi ki, de nem a humánus ellenében, hanem pont a humánus megmentésének szándékával. (606)

A Bildung, az általa reprezentált polgári kultúrával és a benne megnyilvánuló több ezer éves kulturális hagyománnyal azonban nem csak a regény zárlatában kerül tematizálásra. A szöveg lépten-nyomon a polgári tradíció és az önfejlesztésbe–önfejlődésbe vetett hit lehetetlenségével és a Bildung eszméire alapozott kulturális hagyomány csődjével szembesít. A tradíciók, struktúrák és minták már csak groteszk maradványokként, parodikus és tragikus reziduumokként élnek tovább a *Jerikó* világában. A család mint társadalmi egység abszolút felbomlása mellett a hagyományos tudásmező és a klasszikus tudásszerzési technikák lényegi deterritorializálása is a Bildung-kultúra pusztulásáról adnak hírt. A posztmodern társadalmak logikáját követve a *Jerikó*-ban megidézett kronotoposz keretei között (azaz a rendszerváltás utáni Magyarországon) is elviekben a tévé veszi át a kulturális közvetítés elsődleges szerepét és központi funkcióra tesz szert a családi ökonómiában. „[...] ömlik a tudás a dobozból, végtelesen ismeretterjesztés [...]. A tudás adagolása már ki van találva, meg van szervezve, csak a tévét kell nézni, kérdezősködni nem érdemes.” (94) A világ a metanarratívák szétforgácsolódásával kiismerhetetlenné vált. A jelentéstudajdonítás nehézségeit és űrjét az új társadalmi és kulturális valóságban a Spektrum-tévé ismeretterjesztő műsorai próbálják meg betölni, de a regényben ez az új tudásközvetítési stratégia is kudarcot vall, hiszen a televízió sokkal inkább csak üres felületként, jelentés nélküli fényforrásként uralja a családi tér gravitációs központjaként tételeződő nappalit, az alkoholtól elbódult Apa pedig egyfajta katatón állapotban bámulja széteső foteljéből a deszemantizált képernyőt. A tudásszerzés viszont már ezen az új, posztmodern technikai médiumon keresztül sem valósulhat meg, hiszen annak bámulása egy félhalott, zombiszerű állapotot feltételez, kiiktatja a kritikai és reflexív pozíció kialakításának lehetőségét: „Akik a tévében beszélnek, ők sem tudják, hogy kerültek oda, hogy számos otthon van, amelyben már csupán egyetlen, felfedezésre váró, foteljébe oszlott holttest hallgatja őket. [...] A tévéből is halottak hangjai szólnak, hullák duruzsolnak hulláknak, ez maga a mozgalmas túlvilág, szüntelen információáramlás a bomlásnak indult testek között. A műsorok narrátorainak fogalmuk sincs róla, hogy a mintacsalád évek óta meg se moccan.” (278) A halál, a tudásnak, a hagyománynak, a tudásszerzésnek és a tradicionális kultúrának a halála a képernyő mindkét oldalára kisugárzik, egyfajta primitív passzivitásra ítéli az ismeretterjesztő műsorokat bámuló Apát és vele együtt az egész posztszocialista társadalmat. Az információ kontrollálatlanul és feltartóztatlanul árad a dobozból, „zajlik vég nélkül az ismeretterjesztés, mennyi, de mennyi tudás” (141), ez az újfajta tudás azonban halott, nem hordoz magában semmilyen produktivitást, prog-

ressziót, nem ad választ semmilyen kérdésre és még kérdéseket sem fogalmaz meg.

Az ismeretterjesztő műsorok fogyasztása a kalóriadiás ételek gyors bekebelezésével állítható párhuzamba, amit a *Jerikó*-ban sokszor plasztikusan rajzol ki az étkezési jeleneteknek és a tévézésnek a metonimikus közelsége. A tévé emellett elvezet a *Jerikó* történeti vetületeihez is, melyek szintén összefüggésbe hozhatóak a Bildung-alapú polgári kánon megrendülésével. A regény kronotoposzát a rendszerváltás utáni Magyarország alkotja a magyar társadalom és gazdaság harmadik nagy modernizációs kísérletével. A több évtizedes szocializmust leváltó új modernizációs hullám a későkapitalista logikák betörését, valamint gyors, kritikátlan és reflektálatlan elsajátítását jelentette. Az új kulturális és társadalmi formák érvényre jutását könnyen megfigyelhetjük a regény cselekményében. A tévé státusza a satelitteknek köszönhetően átalakul, és egyfajta jelentésétől megfosztott totemállatként központi szerepet kezd el betölteni a haldokló családi dinamikában, annak ürességét mintegy vissza is sugározva, ezzel párhuzamosan a PC és az internet hőskorába is belépünk. Az Apa pont ezeknek az új struktúráknak a bizonytalanságát használja ki, és a számítógép, valamint a bimbózó internetkultúra új lehetőségeit meglövegolva felhúzza egy nonprofit pszichológiai tanácsadó projektet a csetszobák és fórumok obskúrus világára: „Az évezred végén kitarja kapuit [...] a gyógyítógép és az addig üres csetszobák labirintusában kóválygók végre megtalálják, amire szükségük van.” (95) A pszichoanalízis technikája és ideológiája így nem csak egy több évtizedes elnyomás alól felszabaduló, fél-periferikus társadalom neurózisaival és illúzióival találkozik, hanem az új technikai médiumokkal és a liberalizálódó piac új lehetőségeivel is. Az Apa nonprofit vállalkozása a társadalmi térben megjelenő új, modern trendeknek és stílusoknak, valamint az internetvilág zavaros struktúráinak köszönhetően gyors és zajos sikert ér el, alkoholizmusa és az annak köszönhető halála azonban kellőképpen ellensúlyozza ezt az optimizmust, és mindazonáltal történetileg is szükségszerű. A vállalkozás és a személyes élettörténet kudarcáig ugyanis egy történeti perspektívában nézve a harmadik magyar modernizációs hullám kudarcát jelenti, annak a modernizációs kísérletnek a csődjét, mely nem tudott megfelelő alternatívát nyújtani sem a diktatúra társadalmi–pszichológiai struktúráinak felszámolására és felülírására, sem a Bildung, sem a polgárosodás, sem a gazdaság hagyományos formáira, illetve azoknak hatékony kiteljesítésére.

¹⁴ Hiszen maga az Anya is folyamatosan hátat fordít fiának. Több olyan jelenet is található a regényben, melyek során az Anya elhúzódik a kezéért nyúló fiától. Illetve elég csak azt felidézni hogyan reagál az Anya arra, amikor a begyógyaszerezett tinédzserfiú öngyilkossági kísérlete után felhívja: „most nem érek rá.” (601) A hátat fordítás egyébiránt még a szöveg számos pontján visszaköszön: a már idézett bombajelenetben, a narrátor kéztörésekor és a Caspar David Friedrich-értelmezésben is a tengerparton álló magányos szerzetes kapcsán. A hátat fordítás, meglátásom szerint a Bildung-alapú polgári narratívától való elfordulást, az attól való elszakadást metaforizálja.

A történelem mint referenciális tartomány, bár soha nem jut főszerephez a regényben, folyton ott lappang a családtörténet mögött. Egy-egy elejtett utalás, egy-egy kósza kronologikus marker tudósít azon történelmi eseményekről, melyek meghatározták a korszakot és a régiót, mint például a pápa már említett látogatása (1991), a délszláv háború és a srebenciai mészárlás (1995), a teljes napfogyatkozás (1999), a World Trade Center ellen végrehajtott terrortámadás (2001). A történelem, úgy tűnik, már nem szolgáltathat egy koherens háttérnarratívát a szubjektum és a közösség történetéhez, mint a családregegy és a klasszikus önéletrajz esetében, hanem nagyrészt baljós és fenyegető események összefüggéstelen romhalmazává válik, mely az esetek döntő többségében csak a médiumok periferikus felületén válik elérhetővé és megtapasztalhatóvá. Bartók polidiszkurzív poétikájának és ideológiájának összetettségét mi sem példázza jobban, mint az, hogy a tévében bemutatott délszláv konfliktus kegyetlenkedései a Frank Herbert *Dűne*-könyvei alapján készített számítógépes játék cselekményével íródnak egymásra. (191–192)

A Bildung elsajátításának egyik leghagyományosabb intézménye, az iskola a család szocializációs környezetéhez hasonlóan képtelen kitermelni és továbbhagyományozni a polgári kultúrát. Ahogy Nádas Péter memoárjában a Diána úti iskola és a hozzá kapcsolódó negatív élménykomplexum egy évtizedes neurózis eredetként lepleződnek le, az általános iskola és a gimnázium a *Jerikó*-ban is elsősorban egy erőteljesen neurotizáló és már-már kísérteties, fenyegető, vagyis meglehetősen *unheimlich* térként kísértik a narrátort. „A szocializációnak ebben a zsiros gépezetében” (413) az elbeszélő mindenhol csak ellenséges erőkre, korlátozásokba, szorongást keltő felületekre ütközik. Az én kiteljesítése helyett az iskola mintha épp ellenkezőleg, az én eltüntetésén, kitörlésén dolgozna, a legtöbb esetben a szó legfizikailag értelmében is. „A linóleum az ellenség, a parketta, a csempe, a falak, az alumíniumcsövek, de főleg a linóleum, mely lehántja a bőrt a meztelen talpról, [...] naponta eltöri valaki a lábát a tornateremben. [...] Szálkák állnak ki a falból.” (32–33) Az intézményesített szocializáció tere a rettegés és a szorongás tartománya a *Jerikó*-ban, és a családi szocializációs struktúrához hasonlóan kudarcot vall az egészséges és ép szubjektum kitermelésének polgári vállalkozását illetően. Ennek fényében nem csoda, hogy az iskoláskorú elbeszélő hol az iskolán kívüli kulturális forrásokból elsajátított ismereteivel, hol pedig a betegség várakába visszahúzódva igyekszik minden áron menekülni ebből a baljós és neurotizáló struktúrából. Az iskola és a narrátor viszonyát alapvetően egyfajta egzisztencialista undor jellemzi. Az iskolával mint az undor tartományával kapcsolatban meglehetősen jellemző továbbá az is, hogy az elbeszélő azt a mérhetetlen tudást, mely lehetővé teszi a regényben érvényesülő, jellegzetes, a kultúra számtalan diskurzusából összeálló narratori pozíciónak a kialakítását, nem az institucionalizált szocializáció keretei között szerzi meg, hanem más, alternatív és külső forrásokból,

elsősorban a kötelező olvasmányok oktrojált univerzumán túlmutató irodalmi, filozófiai, esztétikai és filmtörténeti művekből sajátítja el. A tudás megszerzése, felhalmozása és alkalmazása a regény oldalain mintha felmutatna egy a Bildung kudarcából és romjaiból kivezető alternatívát,¹⁵ hiszen az elbeszélő ellenállva mind az iskola merev hatalmi mezejének, mind az apafigura öncélú és katatón tévébámulásának, mely még a tudásszerzés új mediális formáját is kiiktatja, képes kialakítani egy, a mindentudói pozíciót lehetővé tevő, komplex tudáshálót. A narratori figura tudásmezejének ez az összetettség, mely számtalan irányba sugárzik szét a regény lapjain, a továbbiakban a világmű és a maximalista regény koncepcióihoz vezetnek el minket.

Franco Moretti az európai regény fejlődését és anomáliáit tagláló monográfiában vezette be a világmű (*opera mondo*) fogalmát. Olvasata szerint az olyan, a kurrens irodalmi beszédmódok és kánonok rendjéből kilógó, nehezen kategorizálható és meglehetősen rendhagyó művek, mint például a *Faust*, a *Moby Dick*, a *Tulajdonságok nélküli ember*, az *Átokföldje* vagy a *Száz év magány*, nemcsak egyfajta anomáliát jelentenek az irodalmi taxonómiák ökonómiájában, hanem egyúttal létrehoznak egy új, a nemzeti irodalmak rezervátumán túlívelő antikánont.¹⁶ Stefano Hercolino Moretti transzhistorikus koncepcióját továbbgondolva és a kortárs regény problematikájára kiterjesztve alkotta meg a *maximalista regény* elméletét. A maximalista regény tulajdonképpen nem más, mint a modernitás legújabb szakaszának episztemológiai hívására felelő világmű. Pynchon *Súlyszivárványa*, Wallace *Végtelen tréfája*, Bolaño *2666*-ja, valamint Franzen *Javítások* című könyve (és nyugodtan hozzátehetjük, a *Jerikó épül*) között nem csak a gigászi forma teremt kapcsolatot (mindegyik regény körülbelül 500–1000 oldalas), hanem számtalan egyéb tematikai és ideológiai jellemző is, úgymint a mindentudó narratori pozíció reaktiválása, a paranoid képzeletvilág, a hibrid realizmus, a teremtő módon disszonáns polifónia, azaz számtalan műfaj, kód, diszciplína, diskurzus és stílus egymásba csúsztatása és közös, heterogén izzása, az öntörvényűen rizomatikus szerveződési forma, valamint a negatív totalizáció rendszerét működtető radikális nyitottság.¹⁷ A maximalista regény a világszöveghez hasonlóan egy nagy ívű formában reprodukálja a modernitás metanarratívájának összeomlása utáni világgállapot abszolút heterogenitását és kakofóniáját. A maxi-

¹⁵ Az, hogy Goethe és Eckermann többször is egyértelműen parodisztikus élű jelenetekben tűnnek föl a regényben, szintén a Bildung és az azt generáló Bildungsroman ellehetetlenedésére hívja fel a figyelmet. Egy meglehetősen groteszk és jellegzetesen sötét, bartóki humorrall átítatott epizódban a tőprengő Goethe egyszer csak belevágja töltőtollát a hú titkár szemébe, majd a holttestet egy léghajóba rejti és felküldi az égbe. (513) Az Eckermannal való leszámolás így a jól megszerkesztett, koherens életrajz megírásának lehetőségével való leszámolásként íródik bele a *Jerikó* ideológiájába.

¹⁶ Franco MORETTI: *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994.

¹⁷ Stefano ERCOLINO: *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, Bloomsbury Publishing, New York–London, 2014.

malista regényszöveg enciklopédikus ambíciói folytán, valamint tüntető, sokszor monstruózus monumentalitásával és disszonanciájával, a későkapitalista világ fenyegető kiismerhetetlenségével és felmérhetetlen entropikuságával akar versenyre kelni, azáltal, hogy ezt az entropikus monumentalitást, monstruozitást és kiismerhetetlenséget saját magában termeli újra és mutatja fel. Bartók regénye mind a világszöveg, mind a maximalista regény jellemzőit magán viseli. Az Ercolino által megnevezett jellegzetességek egytől-egyig tetten érhetőek a *Jerikó* világában kezdve a forma pozitív ormótlanságától, a paranoid imagináción át, a diskurzusok és formák rizomatikus burjánzásáig, nem beszélve arról, hogy Moretti világszövegéhez hasonlóan, ahogy azt jelen írás elején is kiemeltem, rendhagyó formájával és beszédmódjával megkérdőjelezi az irodalmi taxonómiák rendszerének legitimitását, elbizonytalanítja és aláássa a kortárs irodalmi tér uralkodó szabályrendszerét és egy eljövendő irodalom horizontját mutatja fel.

Deleuze és Guattari koncepcióját kijátszva a *Jerikó* az ezer fennsík regénye, melyben „a fennsík vibráló intenzitásokat fel-fogó táj, mely fejlődik, mégsem irányul egy csúcspont, vagy egy külső cél felé. [...] A fennsík minden egyes pontján olvasható, a pontok pedig egymással kapcsolatba hozhatóak.”¹⁸ A teljesség igénye nélkül, és tekintetbe véve a maximalista forma monumentalitását, a regény világát alkotó „ezer” fennsíkból csak a számomra legrelevánsabbakat, leghangúlyosabbakat emelem ki az alábbiakban. Ami a műfaji kódokat és szövegformákat illeti, ahogy azt korábban már kifejtettem, a *Jerikó* az önéletrajz, a családregény és a fejlődési regény hagyományait és kódjait forgatja fel, ezenkívül azonban találunk a szövegben naplórészleteket, leveleket, dramatizált színdarab-betétet, interjút, számos esszét, recenziót, ekfrázist és szabad verset is, mely különböző irodalmi és irodalmon túli rétegek organikus és orgiasztikus összjátékát eredményezi. A szöveg emellett folyamatosan reflektál önmagára, tematizálja saját keletkezését, illetve magát az irodalmat is gyakran reflexióinak központjába állítja, ami a metairódom/metaregény tartományába utalja a *Jerikót*. Az irodalomhoz való viszony árnyaltságát és összetettségét erősítik a metairódomi kitérők, melyekben Bartók személyes kánonja és hatáshorizontja körvonalazódik (Hölderlin, Rilke, Kafka, Thomas Mann, Benn, Celan, Artaud, Houellebecq, Fosse, Bolaño, Nádas, Verhaeghen), valamint számos jelölt és jelöletlen intertextust fedezhetünk fel az Őszövéstől kezdve Fernando Arrabalon át egészen pszichedelikus rockzenekarok dalszövegeiig.¹⁹ A különböző tematikák és diskurzusok kiasztikus izzásából kiemelendő (aleatórikus sorrendben): a filozófia, a negatív teológia, az irodalomtudomány, az archeológia és a történelemtudomány, a médiumelmélet (tévé, számítógépes játékok, internet), a poszthumanizmus, a film, a kultúrkritika, a társadalomtudomány, a fordított gasztronómia, a sport (sakk, ping-pong, futás), a nyelvfilozófia, a hermeneutika — annak klasszikus (Biblia-értelmezés) és modern

formájában —, a pszichoanalízis és a pszichiátria, a politika, az esztétika, a mnemotechnika és a kulturális emlékezet kérdése, a Holokauszt és a zsidóság története, a város történet és térrelmélet (Budapest, Berlin, Jerikó), a magyar, a német és az egyetemes eszmetörténet. A fennsíkok deleuze-iánus módon folyamatosan kapcsolatba lépnek egymással, egymásra rakódnak, kereszbeoltják és megtermékenyítik egymást, szétszalazhatatlanul egybecsúsznak. A *Jerikó* szövege így ezekből a széttartó és első látásra sokszor összeegyeztethetetlennek tűnő diszkurzív fennsíkoknak rizomatikus és kannibalisztikus találkozásából áll össze.

Mindennek fényében nem csoda, hogy az évessel és a táplálkozással kapcsolatos gondolatok, az archeológia, valamint a dobozolás kérdései mintegy bűvópatakként kísértik végig a szöveget és akár a regény mestermetaforáiként is olvashatók. Az evés egyfelől az *Emlékiratok könyvéből* megidézett „Gyerekek, tálalok!” nyomvonalán a polgári Bildung világának teljes összeomlásáról ad hírt. Nádasnál a banális mondat a szimbolikus rend és a polgári létezmód fenntartásának egyfajta horgonypontjaként működik, mely a tradíció és a rituálé retorikai és performatív kényszerével, illetve erejével még képes fenntartani a kultúra integritásának illúzióját, hisz ahogy arra Bartók is kitér, a közös étkezés, a szent és sérthetetlen vasárnapi ebéd már Kafkánál is „kiemelt jelentőséggel bír, egyrészt mint szakrális esemény, másrészt mint a családi kohézió színrevitele, megteremtése, illúziója”. (591)

A *Jerikó*ban az étkezés viszont gyakorlatilag minden kapcsolatát elveszti a polgári praxisokkal és hagyományokkal. Az evés többé már nem kifinomult polgári rituálé, sokkal inkább az animalitás világához közelítő falás vagy tömés. Másfelől pedig az evés a kannibalizálás, a bekebelezés mint kulturális gyakorlat metaforájához utal minket. A *Jerikó épül* egy eminens módon kannibalisztikus struktúra, hiszen számtalan eltérő tematikát, poétikát, stílust, diskurzust, szöveget és hagyományt kebelez be és emészt önmagába. Az archeológia emellett szintén összefüggésbe hozható az egymásra épülő, egymásba belenövő fennsíkok kérdésével, hiszen azoknak feltáráshoz az olvasónak egyfajta archeológiai munkát kell elvégeznie, így maga az ásás és a feltárás a szöveg olvasásának allegóriájaként tételezhető. A feltárási folyamat azonban nem járhat sikerrel, hiszen ahogy maga Jerikó

sem ott van, ahol a régészek gondolják, az eredet, az arkhé, a dolgokat egybefogó jelentésadó és totalizáló mag elérhetetlen, kiáshatatlan, mivel nem létezik többé. Ennek fényében, ahogy azt maga a regény is hangsúlyozza és legsajátabb struktúráiban fel is mutatja „nem gyász munkára van szükség, hanem szökésvonalra” (604), szökésvonalakat pedig töménytelen mennyiségben kínál a szöveg.

Az ásatás, a feltárhatatlan arkhé meddő és paranoid keresése elvezet a harmadik mestermetaforához és inherens olvasási allegóriához, nevezetesen a dobozolás kérdéséhez. „Az írás mániája egyszerre közlésvágy és örökös csomagolás, dobozolása valaminek, ami nem nyelvi, mégis a nyelv ösztönzi, táplálja illúzióját.” (343) Foglalja össze a narrátor a regény mélyén működő nyelvfilozófiai felvetést, melynek értelmében az írás nem más, mint a reprezentálhatatlannak, a nyelven kívülinek a bedobozolása, keretek közé szorítása. Ebből a tézisből kiindulva, ha maga az írás dobozolás, akkor a könyv sem más mint doboz, egyfajta matriszka-struktúrával bíró varázsdoboz, mely egyre csak újabb és újabb dobozokat rejt magában, a végső titok, a metafizikai mag azonban, ugyanúgy, mint az ásatás feltárómunkájának esetében, elérhetetlen, hiszen minden doboz csak egy újabb dobozt rejt magában *ad infinitum*. A *Jerikó* így különböző, egymásba illeszkedő és egymásba nyíló szövegdobozokból épül fel, „és a dobozok megszámlálhatatlanok”. (21)

Maga a regény egy gigantikus doboz, amely egyfelől számos kisebb dobozt, azaz autonóm és egymásba ékelődő regényt rejt önmagában. Példának okáért a Berlinben, valamint a pszichiátrián játszódó fejezetek, a szövegegészhez való ezernyi kapcsolódásuk ellenére, akár teljesen független regényekként is megállnák a helyüket, nem mások, mint kisebb szövegdobozok a maximalista regény óriáskonténerében. Másfelől pedig a *Jerikó* óriásdoboz különböző tematikák, diskurzusok, tudományterületek, szövegmodellek, műfajok és stílusok dobozait rejt magában, amelyek újabb és újabb dobozokba nyílnak. Az átjárást a tartományok között legtöbbször a dobozok falának egyfajta metonimikus vagy nyelvi érintkezése biztosítja. Az Antonin Artaud-ról szóló esszé szerű részt egy, az emberi arc kérdését taglaló vers felidézése zárja, a következő, immáron a zártosztályon játszódó, jelenetben pedig a pszichiáter a Szondi-teszt képeit teríti ki az elbeszélő elé. (448) A metairódomi reflexió és az azt követő cselekményszekvencia között az arc felülete képezi a metonimikus érintkezési zónát. A dobozok fala tehát számtalan ponton összeér, és az átjárást a konténerek között ezek a metonimikusan érintkező felületek teszik lehetővé. A lépten-nyomon visszatérő motívumok, mint például a kéz, a toll, a gép vagy maga a doboz nem csak folyamatosan kísértik a szöveget, de sokszor egyenesen biztosítják az egyes részek és dobozok közötti átjárási felületet.

A *Jerikó*ban azonban nem csak a szöveg és az egyes szövegrészek működnek dobozként. Az irodalom is doboz, a kultúra is doboz, a tévé is doboz, a számítógép is doboz, a lakás is doboz, a család is doboz és a test is doboz. Felület és mélység dialektikája viszont nem vesz fel egy metafizikai struktúrát, hiszen a dobo-

zok csak újabb dobozokat rejtenek, a mélységben rejlő lényeg és titok elérhetetlen. Ha mégis erőltetni akarunk egy metafizikai modellt, elég felidézni a regényben többször is előbukkanó jelenetet a *Dűnéből*, melyben Paul Atreides kérdésére arról, hogy mit rejt a doboz, Bene Gesserit mindössze annyit válaszol: fájdalmat. (131) A *Jerikó* dobozainak mélyén tehát, ha találunk valamit, akkor az a fájdalom, a jelentésadás és az értelmezés produktív fájdalma, mely abból a paranoid félelemből táplálkozik, hogy a szöveget se poétikai, se ideológiai értelemben nem lehet egy totalizáló, jelentésadó mag alá szervezni. Ez a fájdalom, a dobozból dobozba hullás fájdalma azonban ugyanúgy, mint Pynchon paranoiája, egyfajta affirmatív és teremtő fájdalom.

A fennsíkok egymásba csúsztatását, a dobozok egymásba ékelődését és a különböző szökésvonalak légióját számításba véve Bartók regénye egy olyan egyedülálló vállalkozás, mely nem csak egész korábbi életművét szintetizálja egy monumentális műben, hanem egy új, utópikus irodalomfogalom lehetőségét is körvonalazza a lokális irodalmi térben. A *Jerikó* egy maximalista regény, egy heroikus projekt, mely a világmű logikájának értelmében a modernitás összeomlása utáni kulturális tér mind globális, mind lokális összetettségével szembeállít. Jelentősége bőven túlterjed nyelvünk és kultúránk határain, ott (lenne) a helye a XXI. század maximalista regényének világirodalmi képviselői között. A *Jerikó épül* olvasása után talán nem lehet többé kérdés az, hogy „tehet-e úgy az irodalom, mintha minden a régiiben maradt volna, megpróbálhat-e problémamentesen illeszkedni a régi kánonokhoz”. (258) Talán.

¹⁸ Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI: *Rizóma*, ford.: GYIMESI Tímea = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk.: BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Osiris, Budapest, 83.

¹⁹ Bartók személyes kánonja egy olyan velejéig heterogén tér, mely természetesen túlnó a magas irodalmi referenciákon. Filmek (*Begotten, Az Antikrisztus, A ragyogás, Dűne, A Zodiákus*), rajzfilmek (*Denver, az utolsó dinoszaurusz, Egyszer volt... az élet, Őslények országa, Kung Fu Panda*), számítógépes játékok (*Doom, Dune, Diablo*), képzőművészeti alkotások (Caspar David Friedrich, Horst Janssen, Anselm Kiefer, Paul Klee) és zenék (Pink Floyd, Nine Inch Nails, Prodigy, Dead Can Dance) mellett különböző teológiai (Pseudo-Dionüsziosz Aeropagitisz, a kabbala és a zsidó misztika, Luther és a reformáció), filozófiai (Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Rosenzweig, Wittgenstein, Adorno) és esztétikai művek alkotják.