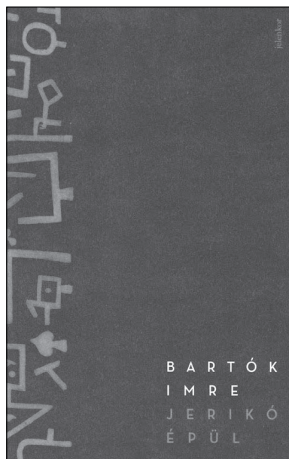


SCHOPENHAUER ÉS RIEFENSTAHL EGYÜTT FORGATNAK

Bartók Imre: Jerikó épül

„A könyv hiába tobzódik tragédiákban és borzalmakban, nemcsak az elveszettség, de a barátság könyve is. Szerző és olvasója barátságáról van szó, akik már órák óta párbajoznak a fövényen, de olyan ügyetlenek és határozatlanok, hogy képtelenek megsebezni egymást”, olvashatjuk Bartók Imre regényének VII. fejezetében. A narrátor jól felismerhetően Roberto Bolaño könyvéről, a *Vad nyomozókról* beszél; ha más nem is, a szövegbeli nevek eligazítják az olvasót. A 400. oldal környékén, túl a regény kétharmadán már nem ér bennünket meglepetés: világosan látjuk, hogy a *Jerikó épül* mindenféle szöveget mohón magába olvaszt, amely valamilyen módon kapcsolatba hozható a szerzővel vagy valamelyik szereplővel, ha céljai úgy diktálják. Nehéz volna tehát nem gyanakodni: a szerző saját Bolaño-kritikájából emelt át néhány bekezdést a regénybe.¹ Valóban így történt – ám Bartók egy fontos ponton megváltoztatta a szöveget: a kritikában eredetileg szerző és *kritikus* barátságáról esett szó. (Miként persze a Bolaño-regényben is.²) Szerző és olvasó barátsága a *Jerikó épül* nagy témája: miért lehetetlen, hogy ez a barátság létrejöjjön – és egy magasabb szinten miért szükségszerű mégis.

A barátságot a műfaji konvenciók és az ezekből következő olvasói szereputasítások alapozták meg. A *Jerikó épül* önéletrajzi regény. Várakozásaink szerint a kötet oldalain a fiatal (krisztusi korba lépett) szerző számot vet a múltjával, egységes narratív keretbe foglalja létezésének kulcsepizódjait, megérti és megmutatja, hogyan vált azzá az emberré, aki az emlékezés pillanatában előttünk áll – és nem mellesleg: hogyan lett íróvá. Vallomásos monológját családi dokumentumok beillesztésével hitelesíti (és színesíti). Hogy elkerülje a naivitás látszatát, nem tökéletesen lineáris elbeszélésmódot alkalmaz, helyenként inkább egy-egy jelenet vagy emlékkép aprólékos felidézésével és összekapcsolásával asszociatív rendbe szervezi az életeseményeket. (A mérsékelt elbeszélői rafinériát *elvárjuk* tőle; a 21. század elején magára valamit is adó memoáriró lehetőség szerint már ne akarjon hibátlanul lekerekített élettörténeti narratívával dolgozni.) Az önéletrajzi regény szerzője – reményeink szerint – tisztában van vele, hogy az utólagos irányított konstrukciónál



¹ Bartók Imre: *Az ablakon túl. Műút*, 42. szám (2013), 83–85.; *Műút portál*, 2014. január 21., <http://www.muut.hu/archivum/5141>. (Hozzáférés: 2019. április 8.)

² Lásd Roberto Bolaño: *Vad nyomozók*. Fordította Kertes Gábor. Második, javított kiadás. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2019, 434–440.

Jelenkor Kiadó
Budapest, 2018
608 oldal, 4499 Ft

jobb eszköze az önmegértésnek a (fegyelmezetten) szertelen tudatműködés, ezért az elbeszélő narratívaalkotás mellett elsősorban arra törekszik, hogy azonosítsa az élettörténet variációsan ismétlődő motívumait. A megértés ebben az esetben nem csupán az ok-okozati kapcsolatok feltárását jelenti, hanem a kiemelt részleteket egybefogó értelemegész megismerését. Az önéletrajzi elbeszélő mögött felsejlő implicit szerző (és a mögötte felsejlő „valódi” szerző) figurájával általában nem nehéz barátságot kötni: hiába nem rokon-szenvezünk vele, ha az ő szemén keresztül látunk létrejönni egy világot, óhatatlanul közel érezzük magunkhoz az emlékező szubjektumot. (Éppen ebben állna az olvasóval kötött önéletrajzi paktum lényege: fogadjuk el, hogy a szövegbeli hang hús-vér személyhez tartozik, aki a mi világunk polgára, tehát tegyünk úgy, mintha a világ megelőzné a szubjektumot – és közben koncentráljunk arra, hogy ez a szubjektum hogyan építi fel a világot a szövegben.) A *közvetlen ismeretség* akarva-akaratlanul *közelséget* szül; még akkor is, ha a figura karaktervonásai nem ébresztenek bennünk szimpátiát, vagy nem osztjuk a világra vonatkozó elképzeléseit, és nem helyeseljük a tetteit. Hiszen a barátainkat sem a lenyűgöző jellemtulajdonságaikért kedveljük. A helyzet valójában éppen fordítva áll: a közeli ismeretség alapozza meg azt az érzelmi viszonyulást, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy a jellemvonások kérdése érdemben felmerüljön, valódi nyomatókat kapjon. (A filozófusok úgy szokták ezt megfogalmazni, hogy az érzelmi viszony szükséges feltétele annak, hogy a cselekvőket személyként, morális ágensként értjük meg.)

A Jerikó épül az önéletrajzi regény számos műfaji kellekét megőrzi – jóval többet, mint ahogyan első pillantásra tűnhet. Az elbeszélés néhány résztől eltekintve formailag mindvégig első személyű.³ A regény a főhős megszületésével kezdődik, és két központi szereplő, az apa és az apai nagyanya halálával végződik. Igaz, ezek után négy (!) újabb, zárlatként felfogható szerkezeti egység következik, újból és újból lekerekítve a természetéből adódóan lekerekíthetetlen elbeszélést.⁴ Bár az elbeszélés mód távol áll a szigorú linearitástól, az emlékképek felidézése a legkevésbé sem kaotikus, és nem a szabad asszociáció szervezi. Mindegyik fejezet esetében kiemelhetünk néhány tematikus vagy motívikus összefüggést, amely megteremti a kapcsolatokat a kötetben olvasható pár oldalas szövegrészek között. Az első fejezet az anya és a nagyszülők alakjára koncentrálna, a második fejezet hívószava a testi sérülés és a test diszfunkcionális működése; a harmadik a (gyermeki) fantázia és az azon átszűrött szexualitás, illetve ezek kapcsolata a számítógépes játékokkal; a negyedik fejezet a családi nyaralások képei köré szerveződik, a legfontosabb helyszín Mátrafüred (az elbeszélő a *Ragyogás* című Stephen King-regény fikcionális keretébe illeszti a jeleneteket); az ötödik a család kezdődő felbomlását dokumentálja; a kulcsfontosságú

³ A kivételek: a négy „Appendix” családi dokumentumai (az anya levelei „Imrushoz” és az apa naplófeljegyzései – ugyan a szó legszigorúbb értelmében véve ezek is első személyűek, de a szövegekben beszélő „én”-eket nem lehet az elbeszélővel azonosítani), illetve a szerzővel készített interjú; a három novellabetét (Hölderlin Tübingenben [432–434. és 475–479.], Jerikó kiásása [483–486.], Goethe meggyilkolja Eckermannnt, majd találkozik Lutherral [511–514.]); az íróvá válás három alternatív forgatókönyvét többes szám első és egyes szám második személyben bemutató elbeszélés (334–339.); a dramatizált színpadi jelenet a családjához (a halálba) megtérő apáról (141–144. old.). A narratív szövegrészekben két helyen látványos elbeszélőváltás történik: a fiú helyett az anya hangját halljuk (61–65. és 67–68., valamint 298–299.). Az esszéisztikus szövegrészek beszélője mindvégig első személyt használ – még akkor is, ha gyakran személytelen megfogalmazásra törekszik, és igyekszik eltűnni az elemzés mögött. (Nem véletlen, hogy a szerző egykor megjelent *kritikák*, nem pedig *szaktanulmányok* részleteit építi be a regény szövegébe.)

⁴ Részletesen: huszonnyolc kép vagy felvillantott jelenet az elbeszélő múltjából, amelyek a regény legfontosabb motívumait és cselekményelemeit ismétlik (581–586.); halottak katalógusa, egytől egyik néven nevezve az elbeszélő távoli, fiatalon elhunyt ismerőseit (586–587.); látogatás Auschwitzban az anyával és annak élettársával (588–590. old.); interjú a szerzővel a kötetet lezáró „Appendix”-ben (591–606.).

hatodik fejezet szoros kapcsolatot teremt a főhőst ért családi traumák, azon belül is az apa abuzív közeledése és az íróvá válás között; a hetedik az iskolai évekről szól; a nyolcadik központi motívuma ismét a szexualitás, az örület és az öngyilkosság mint a szabadság kiküzdésének terepe és eszköze; a kilencedik fejezet a főhős berlini életéről beszél, és színre viszi, hogy a közegváltás miatt nem jelenthet számára menekülési lehetőséget (elsősorban immár saját maga előtt); a tizedik pedig előkészíti a regény többszörös zárlatát.

Egyvalami azonban döntően hiányzik: a *Jerikó épül* szövegvilágát nem a hús-vér szubjektumnak tekintett főhős pillantásán keresztül látjuk felépülni. Ez (elbeszélés)technikailag azt jelenti, hogy a narrátor az emlékképek felidézése és értelmezése során gátlástalanul egymásra nyitja a legkülönbözőbb perspektívákat: az élményt átélő gyermek tudatát és nyelvi világát összekapcsolja és ütközteti annak (konvencionálisan ismerős) „irodalmi” rekonstrukciójával/imitációjával, valamint felsorolhatatlanul sokféle *utólagos* értelmezői perspektívával.⁵ Az elbeszélő nem válogat az utólagos értelemadás eszközeiben: ha kell, *személyes* nézőpontokat hív elő (például a főhős az elbeszélés jelenében megfogalmazza egy-egy megértésemény „tanulságát”),⁶ ha kell, bölcsészettudományos *szakmai apparátus-ra* támaszkodik (elsősorban filozófiai elemzéseket hív segítségül, de önreflexív pillanataiban művészetelméleti problémákat tárgyaló kritikai esszérezeteket illeszt a szövegbe),⁷ ha kell, a kvázi-realista kódokkal dolgozó önéletrajzi regénytől markánsan különböző *fikciós műfajok* szövegformálási technikáit alkalmazza (a horror, a thriller, a *weird fiction*) vagy a popkulturális fantázián élősködő bizarro műfaji elemeinek használatával, áthágva a magas- és tömegkultúra tradicionális határait).⁸ Fontos hangsúlyozni, hogy ezeket a perspektívákat a *Jerikó épül* narrátora nem csupán előhívja, hanem metaleptikusan egymásba játszatja: az egyes szereplők az elbeszéltek események jelenében akkor is az utólagosan megnyitott perspektívákon keresztül látják magukat és a világot maguk körül, ha a kérdéses nézőpont számukra hozzáférhetetlen (nem csupán a szóban forgó pillanatban, hanem esetleg később is).⁹

⁵ Bene Adrián részletesen számba veszi a regényben alkalmazott metaleptikus szövegalkotási eljárásokat: „Végre van egy másik életem.” – A szolipszista dialógus olvashatósága. *Műút*, 68. szám (2018), 64–67. Lásd még Szalay Zoltán írását: Megragadhatatlan. *Dunszt*, 2018. augusztus 21., <https://dunszt.sk/2018/08/21/megradadhatatlan/>. (Hozzáférés: 2019. április 15.)

⁶ Lásd például: „talán ekkor szerzem első benyomásaimat arról, miben és miként más a férfiak és a nők versengése. [...] Van egy hasadék a két nem között, ami, ezt a vak is látja, áthidalható, de hogy kik szedik a vámot a túoldalon, arról közösen hallgatnak. Ezek a hídverések, *mond ki azt a szót, hogy sibbolet*, az ilyesmin csak elbukni lehet, mert az akcentus elárul.” (22–23.) Az utólagos értelemadás elbeszéléstechnikai problémáiról szóló (ironikus) metareflexív kommentár: „Nehéz bármit is látni a még le sem gördült évtizedek fátylán keresztül, de én már tudom, és ez az egyetlen tudás, hogy amit most látnom adatik, az később hozza meg gyümölcsét.” (152.)

⁷ A legfontosabb esszébetétek (a szó szoros értelmében ezek persze nem „betétek”, hiszen nem mindig különülnek el a szövegtől, és az elbeszélő soha nem jelzi a váltást): Kafka (17–21. és 23–24.), az önazonosság és a megismerés problémája (85–87. és 102–103.), Rilke angyalai (90–91.), Hegel (107–110.), a Sátán (270–271.), az írás mint a szabadság terepe (342–343.), a versolvasás (459–460.), Benn (523–525.), a disznóvágás (537–540.). A beépített kritikák: Pynchon (196–198.), *Organs & Extasy* kiállítás (219–224.), Houellebecq (258–260.), Bolaño (410–413.), *Begotten* (427–429.), Artaud (444–447.), Fosse (460–462.), Verhaeghen (501–503.).

⁸ Lásd például a VII. fejezet három „iskolai” jelenetét: holttest a metróban (390–393.), a pulóverból szívárgó, majd az egész osztálytermet elöntő hányás (398–401.), a füzet testét elhagyó írott betűk (413–417.).

⁹ Lásd például a 187–188. oldalon a *Denver, az utolsó dinoszaurusz* értelmezését *A szellem fenomenológiája* (pontosabban Hegel művének egy futó utalása) alapján, majd az elbeszélői közlést: „*Ennek tudatában* rakosgatom egymás mellé a parányi brontosauruszokat” (kiemelés tőlem: B. T.). A szövegrész párjával harminc oldallal később találkozhatunk, ahol is az elbeszélő (a *Ragyogás* fikciós keretén belül) a mátrafüredi (!) kiállítást a szülők imitált perspektívájából elemelve kijelenti:

Ennek következtében nem lehet kijelölni a szövegbeli fikció és valóság határát, vagy felállítani a fikciós elbeszélői szövegek bonyolult rendszerét: a regény oldalain egybemosódik észlelés és fantázia, személyes emlékezet, történeti emlékezet és fikció, figuratív (metaforikus, allegorikus stb.) és szó szerinti jelentésképződés. Műfaji kódkeverés vagy irodalmi különmemőség helyett valódi *hibriditással* van dolgunk. Az elbeszélő semmit sem tesz annak érdekében, hogy „regényesítse” az esszéisztikus szövegrészeket, vagy hogy nyelvi és retorikailag „összehangolja” az eltérő szövegvilágokat.

Mindezek alapján azt gondolhatnánk, hogy a *Jerikó épül* a posztmodern szövegirodalom egyenes ági leszármazottja, mondjuk Garaczi László leműr-könyveinek közeli rokona. És nem is tévednénk nagyot: a gyerekperspektíva és a felnőtt világtérképészet ütköztetése, a radikális nyelvkeverés – azaz a gyereknyelvnek, a felnőtt „közvélemény” hangjának és a különböző „professzionális” retorikai szövegeknek az egymásra vetítése akár egy tagmondaton belül – a *Pompásan buszozunk!* vagy a sorozat többi darabjának megformáltságát idézi; ezek egyébként a regény legmulatságosabb pillanatai.¹⁰ Nem szabad azonban elsiklani egy fontos különbség felett. Míg Garaczinál (és a többi *telivér* szövegirodalmi memoár esetében) a nyelvi szövegek szabadon engedése és az állandó perspektíva keverés azt a célt szolgálja, hogy a nyelvi-retorikai burjánzásból valamiképpen mégiscsak kirajzolódjon egy figura arca, és felidéződjön az ő gyerek- és fiatalkorának világa, még ha továbbra sem beszélhetünk a szövegvilág történéseiért szavatoló szilárd szubjektumról, addig a *Jerikó épül* igencsak karakteres és határozottan jelen lévő narrátora *arra használja* az általa megalkotott hibrid szövegkonstrukciót, hogy utólagosan *értelmet adjon* a felidézett emlékképeknek és eseményeknek. Az elbeszélő – Arató László kifejezésével: ez a „multifokális szöveg-szemüveget” viselő „szöveglény”¹¹ – immár nem bíz a nyelv működésében és a jelentésszóródás erejében, tehát „az üres fecsegés mindent lebíró hatalmában”;¹² neki minden rendelkezésére álló eszközt meg kell ragadnia, hogy jelentéseket sajtoljon ki a világ jelenségeiből és a számára adott tapasztalatokból.¹³

A *Jerikó épül* lapjain a világ – mind a reflektálatlan kisgyerekkori (csecsemőkori?) tapasztalat, mind a legmagasabb rendű filozófiai reflexió szintjén – nyitott, képlékeny egységként jelenik meg, amelynek csupán az emberi tapasztalat kölcsönöz struktúrát és időbeliséget. A dolgok títka, hogy nem dolgok, olvashatjuk a regényben számtalanszor; az emberi tudat és tevékenység azonban sajátos formát ad a számára elérhető (vagy annak

„Nem állíthatom, hogy a szüleimnek kész válaszaik lettek volna ezekre a [művészetfilozófiai és ábrázoláselméleti] kérdésekre, de tévedés volna kijelenteni, hogy nem is érdeklődtek irántuk.” (220.)

¹⁰ Egyértelmű Garaczi-parafraízis: „Túl vagyok tehát egy büntényen, megszenvedtem annak következményeit, nyakamban érzem az ősközösség leheletét, és még dél sincs.” (93.) („Leszereltek, elvesztettem a szüzességem, és még csak fél négy.” *Arc és hátraarc*, Magvető Kiadó, Budapest, 2010, 161.) A 47–49. oldalon olvasható részletről – a megfelelő ismeretek hiányában – elég nehéz lenne eldönteni, hogy a Bartók-regényből származik-e vagy Garaczi valamelyik leműr-könyvből. (Például: „Gyerek vagyok, évek és idő híján, alig értem, hogy milyen iskolába jár [az elbeszélő egyik nővére], hogy mi az a teher, ami a vállát nyomja, de fontos, hogy most megegyem a piritóst, gondolkodjak, vagy építő megjegyzéseket tegyek, vagy legalább hallgassak, amíg lemegy a produkció. Megkérdezném otthon, az utolsó estén, hogy mire készül, de nem kérdezek semmit, miért próbálgatod azt a ruhát a tükör előtt, ami nem is a tiéd. A szüleim nem látják, én látom, de hiába a beavatás, a hely és az ok, amiért itt vagyunk, ismeretlen. Uraim, örömmel jelenthetem, végre megértettem, csak azt nem tudom, hogy mit. Toporgás a gnózis bugyogó fazeka körül.”) És számtalan hasonló szöveghelyet mutathatnánk.

¹¹ ÉS-kvartett Bartók Imre *Jerikó épül* című regényéről. *Élet és Irodalom*, 2019/10. (március 8.), 20–21.

¹² Vö. Garaczi László: *Pompásan buszozunk!*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 50.

¹³ A posztmodern szövegépítkezés és a *Jerikó épül* poétikája közti különbségekről lásd Kész Orsolya kiskritikáját: Entrópiát játszani. *Élet és Irodalom*, 2018/23. (június 8.), 19.

gondolt) világrészleteknek. (Lásd a *Jerikó épül* Hölderlin-mottóját: „Élni annyi, mint megőrizni egy formát.”) A regény központi kategóriája (és helyenként metaforája) a *doboz*: a világ egymásba zárt dobozok rendszere, a világot megismerő szubjektum pedig e dobozok felnyitásával kísérletezik. Jó esetben a dobozokban újabb dobozokra lel, rossz esetben ürességet talál. Maga a személyiség is ilyesfajta doboz: az introspekció bizonyosságától ugyanúgy nem juthatunk el a szubjektum kimondásáig, miként az érzéki bizonyosság sem vezethet el bennünket a dolgok feltételezett lényegéig, mivel a nyelv általános fogalmai nem alkalmasak az egyedi sajtószertűségek megragadására. És feltehetőleg nincs is ilyesmi: a dolgok nem dolgok, a szubjektum nem szubjektum.¹⁴ Az introspektív tapasztalat és az érzéki bizonyosság azonban *adott*: bármit teszünk is, a világ és önmagunk *éppen ilyenként* adódik számunkra.

Hogyan adódik a világ e szöveglény számára? Röviden: a szorongás hangoltságában; a félelem, az undor és a szégyen vagy bűntudat tárgyaként. A regény szövegvilágában a bútorok (és más használati tárgyak) az emberi test megsemmisítésére törnek; a fiziológiai folyamatok iszonyattal töltik el a főhóst, akárcsak a tárgyak pusztulása és a szerves anyag bomlása; a társadalmi intézmények (a tömegközlekedéstől az iskolán át a kapitalista fogyasztói kultúra jellemző színtereiig) közvetlen fenyegetést jelentenek az individualitásra. A főhős alaptapasztalata a félelem a kontroll hiányától: a testi folyamatok uralhatatlannak, akárcsak a hétköznapi kommunikációs aktusok, az ember működését idegen hatalmak irányítják (lásd a minduntalan visszatérő képet az emberről mint „kesztyűbáb-ról”) – legyen ez a külső erő valamiféle nem emberléptékű idegenség, vagy akár „csak” a saját családi örökségünk. A paranoid világerzékelésben – lásd a Zodiákus nevű sorozatgyilkos telefonhívásait, „a világ statikus agresszióját” (370.), és így tovább – ugyanaz a félelem fejeződik ki, mint az én *generációk közti felszívódásában*:¹⁵ nem a saját tudatos döntéseim formálnak azzá, aki vagyok, hanem számomra idegen mechanizmusok. Mindez az elbeszélés folyamatának a szintjén is megjelenik: az értelmezési kísérletek burjánzása, a szövegek uralhatatlan áradása a szöveglény maradék énjének elvesztésével fenyeget.

A regény másik központi kategóriája (és metaforája) a *háború*, amely a főhős számára a világ eredendő idegenségének (részleges) fogalmi megszelídítésére szolgál. Háború dúl az emberi testben (lásd a visszatérő utalást az *Egyszer volt... az élet* című francia rajzfilmsorozat-ra), az FPS-játékokban, a családtagok között, a társadalom és az egyén között, az egyszerre külső és belső hatalmak és az én védekezésre kényszerített maradványai között. A háborús retorika, amelynek a regényben az apa a legfontosabb képviselője – és sikeres propagátora, hiszen a gyerek számos esetben rutinszerűen pontosan ebben a fogalmi keretben értelmezi a vele történeteket, a háborús metaforika olykor az észlelését is áthatja –, önfelmentő ideológia, amely a világgép leegyszerűsítésének ígéretét hordozza: „Apámnak fel kéne ébresztenie engem, hogy [...] folytassuk hadjáratunkat mindaz ellen, ami oly szabadon és akadálytalanul gyűlölhető” (279.). Ez az ígéret azonban nem elegendő a szorongás, a szégyen és a félelem csökkentéséhez, és az én – legalább átmeneti – stabilizálásához a szöveg terében.

Az introspektív bizonyosság olykor – nagyritkán – a szorongás csökkenéséről ad hírt, ezzel további értelmezési feladatot róva az elbeszélőre. Ilyen az elszigetelt magánvilágok létrehozásának élménye: a kéztörés utáni lázálom („A rémálom világa ez, sárgás falakkal, mályvaszínnel, lépcsőkkel és tébolyultak soha véget nem érő suttogásával, mégis, ettől fogva ezt azonosítom a szabadsággal”, 118.), a „báméskodás” boldogsága és a nők „látha-

¹⁴ Lásd a Hegel-elemzést (107–110.) és a visszatérő Wittgenstein-szlogent („Ha tudod, hogy itt egy kéz van, mindent elhiszünk neked” – Neumer Katalin fordításában: „... akkor minden egyebet elismerünk neked”, Ludwig Wittgenstein: *A bizonyosságról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989, 9.).

¹⁵ „Tégy úgy, hogy anyagi-szellemi utódaid örökségében ne pusztán önmagad, hanem önmagad mutációja reprodukálódjon”, olvashatjuk a „kultúra tragédiájának” „új kategorikus imperatívuszát” az 525. oldalon.

atlan megfigyelése” a metrón (436–437.), a magányos „kényszerolvasás” gyakorlata (például 141., 395., 463.) vagy az otthonosság és a biztonság tapasztalata az apai nagyszülők óbudai lakásában (39., 564.).¹⁶ És természetesen az önmagából kiinduló és kizárólag önmagával magyarázható cselekvés tapasztalata: az *action gratuite*-ként elkövetett áruházi lopás Berlinben, illetve ezt megelőzően maga az öngyilkossági kísérlet és a rákövetkező szabadságküzdalem az elmegyógyintézet zárt rendszerében. (Emlékezetes kép, ahogyan az ápoltak pinponglabda nélkül forgóznak a szobában, miként Antonioni *Nagyításának* teniszjátékosai, ám az elnyomó hatalom, élén a Főnénivel ezt sem tűrheti tovább. Pontosabban szólva nem is magát a játékot, hanem azt, hogy a főhős *objektíválja* és *dokumentálja* a képzelet szabadságaktusát; lásd 465–468.) És talán mondani sem kell, hogy az írás mint „felesleg”, mint „értelmetlen, felügyeletlen zóna” „talán mégis a szabadság terepeként kínálja magát” (343.) – hogy később persze fenyegetésként tűnjön fel („Bárhonnan, bárkitől származzon is az írás, végül mindig ellenséggé lesz”, 453.)...¹⁷

Az érzéki bizonyosság és az introspekció közvetítette tapasztalat, illetve az azokat raktározó emlékképek *értelmezése* természetesen nem pusztán a kérdéses tudatállapotok felmutatásában és belső szerkezetük feltárásában áll. Mondhatni, a *Jerikó épül* narrátora és főhőse azzal az episztemológiai munkahipotézissel dolgozik, hogy bár a személyiséget alkotó, egymásba zárt dobozokat sorra-rendre felbontva végül ürességet találunk, ha meg akarjuk sejteni, miért adódik számunkra a világ éppen úgy, ahogyan adódik, legalább *néhány* dobozt fel kell nyitnunk. A főhős ezt meg is teszi, ám ami a szeme (a „multifokális szöveg szemüvege”) elé tárul, azt részben a kérdéses szöveghagyományok mozgósításával színre viszi, részben viszont *beletitkolja* a szövegbe. (Illetve – jelen sorok szerzője számára némiképp érthetetlen módon – félig-meddig explicit formában megfogalmazza a kötet záró fiktív interjúban.)

Röviden: a fiú neurózisaiért elsősorban a mérgező családi kapcsolatok a felelősek.¹⁸ Az elhanyagoló, önző anya, aki a harmadik gyermek születését ellene irányuló szimbolikus agresszióként éli meg („Megértem anyámat, én is szégyellném, ha valaki kibújt volna belőlem”, jegyzi meg a fiú egy fontos pillanatban, a személyiség egyik dobozának felnyitása után, 325.); aki a saját neurózisát a család elhagyásával próbálja enyhíteni (sikertelenül); aki a gyermekek apját megveti, élete szerelmében viszont azt szereti, hogy a férfi tekintetén keresztül vonzóbb karakterként tekinthet *saját magára*; akinek a saját anyja halála elsősorban igazolás és hivatkozási alap a családtagokról való leváláshoz – és aki nem védi meg a fiút az alkoholista apa bántalmazó és abuzív közeledésétől.¹⁹ Amely természetesen a másik legfontosabb forrása a főhős neurózisának: az apai elnyomó hatalom működésének és a szembeszegülésből eredő fiúi büntudatnak számos metaforájával találkozunk a szövegben; a legfontosabb talán a részegen fetregő Noét megleső Hámán bibliai képe és a jelenet pszichoanalitikus interpretációja. Az emlékképek felidézése és elemzése révén lassan kirajzolódik, hogyan alakult át a szülői lakás „biopolitikai kísértetkastéllá” (54.),

¹⁶ De lásd ennek ironikus kifordítását: a gyerekek „házasítania” kell magát, hogy – a lakás tartozékaként – növelje az eladandó ingatlan piaci értékét (280–282.).

¹⁷ A regény működésére jellemző, hogy a legfontosabb elemek – a variációs kavargás részeként – időnként ironikusan kifordított formában is visszatérnek. Lásd például a tömör, katalógusszerű „összefoglalást” a regény legfontosabb poétikai kérdéseiről az 156. oldal első bekezdésében – amelyet nehéz lenne (részben) nem önparódiaként olvasni.

¹⁸ Érdekes módon a *Jerikó épül* korábbi kritikái vagy nem beszéltek erről, vagy megemlítették ugyan a családi traumák szerepét a regényben, különös tekintettel az apai elnyomó hatalom visszatérő motívumára, de nem léptek tovább, nem bontották ki a kérdést az értelmezésükben.

¹⁹ Az elbeszélő így számol be arról, amikor a (közelebről meg nem nevezett) „tanárához” kellett menekülnie otthonról: „Mit mondhattam volna, hogy félek otthon maradni, félek, hogy lekötöznek, hogy anyám végignézi az egészet tüveges tekintetével, majd kiemeli szép, formás lábát a la-vórban löttyögő vízből.” (552.)

titokzatos eredetű, lassan felszáradó hányástócsával a szőnyegen (lásd főként: 89. és 114–116.), az apával a gyerekek szeme láttára közönséges ismeretlen nővel, akik a férfi és élet-társa által üzemeltetett „online lelkeség-szolgálat” (!) pácienseiként léptek be a család életébe (97.), és így tovább.

A konkrét traumatizáló élményekkel kapcsolatban azonban csupán utalásokat olvashatunk a regényben.²⁰ Az elbeszélő átveszi Paul Verhaeghen *Omega minor* című regényének eljárását: a tetragrammaton mintájára az istenneveket betűkihagyással jelöli (még akkor is, ha azok csupán tartalmatlan, idiomatikus szófordulatként kerülnek elő a szövegben). A közvetlen kimondás lehetőségének elutasítása a *Jerikó épül* alapmozzanata: a traumatizáló élmények néven nevezése éppen úgy destabilizálná a személyiséget, miként az, ha ez a „szöveglény” egyáltalán nem tenne kísérletet a (legalább részleges) önmegértésre.

Természetesen a regény világképének megfelelően legfeljebb csupán a dobozolási stratégia részeként vonhatunk határt „külső” és „belső” között. Az anyai hidegség (és vád és szemrehányás), illetve az apai agresszió nem a szülők személyiségének „lényegéből” fakad: ők maguk számára is fenyegető idegenségként adódik a világ – benne a saját gyerekeikkel. A főhős gyerekkora a kilencvenes évek Magyarországon zajlik, tehát a többpártrendszeren alapuló demokratikus politikai berendezkedés kialakulásának, az új digitális technológiák elterjedésének, a valódi szabad piaci verseny elindulásának korszakában – ám ezekből a változásokból és a hozzájuk fűződő egykori reményekből a *Jerikó épül* oldalain szinte semmi sem érzékelhető. (A politikum teljes mértékben hiányzik: a MIÉP az egyetlen pártnév, amely előfordul a regényben, az is csupán a „MIÉP-székház” szerkezet részeként.) Pontosabban szólva a változások nem hoznak magukkal mentalitástörténeti átalakulást: a rendszerváltás utáni világ szociokulturális értelemben maradéktalanul folytonos az egyszerre félelmetes és hidegleglősen nevetséges Kádár-korszakkal.²¹ Legfeljebb a személyiség felszámolásának variációs lehetőségei bővültek; lásd a magyarországi kábeltelevíziózás és internethasználat hőskorának plasztikus rajzát a szövegben. (A „digitális forradalom” kezdeti hatásainak betörése a mindennapi életünkbe mint a főhős alaptapasztalata persze fontos *történeti dimenziót* kölcsönöz a regénynek.²²) A regény szereplői nagyobb részt saját koruk és történeti szituáltságuk termékei; éppen ezért, személyiség és „külvilág” elválaszthatatlansága miatt jelent problémát az elbeszélő számára *erkölcsi terminusokban* megítélni a szülők viselkedését és tetteit. A *Jerikó épül* világában a neurózis elsődleges oka: hogy (épp itt és épp most) létezőnk, és ez nagyban korlátozza a felelősségtulajdonítás lehetőségeit.²³

Amennyire egyáltalán felfejthető, az anya neurózisának hátterében a második generációs holokauszt-trauma áll, amelyet természetesen továbbörökíti a fiának. A *Jerikó épül* ol-

²⁰ A *Jerikó épül* egyik legfontosabb jelenetében az apa éjjel beoson a begipszelt kézzel ágyban fekvő fiú szobájába, és hosszan beszél hozzá. Majd ezt olvashatjuk: „Jobb nekem, ha a fiam *nem beszél*. Egy tiszta, sallangmentes hiány, a lét elhalasztása. Apám *lehúzza a gipszet*, amiről eddig azt gondoltam, sosem szabadulok meg tőle. *Nem értem, hogyan*, de egy mozdulattal leveszi rólam, kicsomagol. Nézi a karom, nézzük együtt.” (351., kiemelések tőlem: B. T.)

²¹ Erről lásd Fehér Renátó írását: Főmű. *Litera*, 2018. november 17., <https://litera.hu/magazin/kritika/feher-renato-fomu.html>. (Hozzáférés: 2019. április 15.)

²² Főrköli Gábor – a szerző humora mellett – részben éppen azért dicséri a regényt, mert az elbeszélő „a kulturális antropológus kíváncsiságával” fordul a társadalmi és kommunikációtechnológiai változások felé: Megalomán megismerés. *Kulter*, 2018. november 1., <http://kulter.hu/2018/11/megaloman-megismeres/>. (Hozzáférés: 2019. április 15.)

²³ Részben ezzel magyarázható, hogy minden olyan alkalommal, amikor az elbeszélő élesen kifejezi a lesújtó véleményét valamilyen társadalmi jelenséggel kapcsolatban, soha nem a morális elítélést választja, hanem a csípős gúny vagy a szatirikus kommentár eszközét. Lásd például a televíziós ismeretterjesztésről (140., 277–278., 570–571.), a „szcientista idiotizmusról” (382.), az alkoholizmus társadalmi percepciójáról (209.) vagy a pápa és a katolikus egyház kolonialista gesztusairól (300.) stb. szóló szövegrészeket.

dalain megismert család közvetlen emlékezete nem terjed ki a holokauszt – élettörténeti elbeszélésbe nem, vagy csak nagy nehézségek árán integrálható – eseményére, ám a regény berlini fejezete (és számos korábbi utalás) egyértelmű támpontokkal szolgál az olvasó számára. A regény félreérthetetlen módon a *Bildung* eszményére épülő polgári kultúra pusztulásáról beszél – a család széthullása ennek szükségszerű, bár közvetett következménye.²⁴ A *Jerikó épül* hatásos zárójelenetében, amelyben a fiú az anya hívó szavára a nő helyett a barakkok felé indul, az elbeszélő következetesen „Oświęcim”-et ír „Auschwitz” helyett; az identitástörténet hiányainak kitöltése ezúttal is az olvasóra hárul.

Az olvasóra, aki minden elidegenítő mozzanat ellenére, pusztán azzal a gesztussal, hogy odafordul a szöveghez, azaz maga is részt vesz a dobozok nyitogatásában, az értelmezés során *szolidaritásközösségre* lép a regény főhősével. Felismeri, hogy „Imrus” traumájának és neurózisának feldolgozásához szükség van *valakire*, valamiféle „külső” segítségre, akinek az aktív közvetítésével feltárulhatnak a szövegbeli jelentések. Az önéletrajz műfaji kódjainak használata – hatásos valóságéffektusok egyfelől, vadul fikcionalizáló gesztusok másfelől – pontosan ezt a személyes odafordulást célozza. A szövegben minden részlet *hiteles*, ami közvetlenül a valósághoz kapcsolódik (a főhős neve, a közismert életrajzi tények, a családi dokumentumok stb.), ám mindez csupán *annyiban* érdekes, amennyiben lehetőséget ad számunkra az olvasói érintettségünk felismerésére és az együttérzésre.²⁵

Az odafordulás persze empátiát és előzékeny figyelmet kíván tőlünk. Erőt szerző és olvasó órákon keresztül tartó barátságos párbajához. A *Jerikó épül*, az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb magyar regénye egészen biztosan megérdemli ezt a figyelmet.

²⁴ Lásd erről Urbán Bálint kritikáját: Az ezer fennsík és a dobozok. *Műút*, 68. szám (2018), 67–75.

²⁵ Azt hiszem, minden közvetlen hitelesség ellenére ezért nem szerepel a regényben a szülők *teljes neve*.