

BALAJTHY ÁGNES

Az autofikció elevensége

(Bartók Imre: *Jerikó épül*)*

Bartók Imre 2018-as regényének mottójául egy német nyelvű Hölderlin-idézet szolgál, melyet a magyar fordítás követ: „Leben heisst, eine Form verteidigen.” („Élni annyi, mint megőrizni a formát.”)¹ A német mondatban szereplő „Leben” ebben a szöveggörnyezetben grammatikailag főnévnek minősül, a magyar változatba viszont igenévként kerül át. A fordítói döntéskényszer az „élet” és az „élni”, a lekerekítő fogalmi megnevezés és a folyamatszerűséget, befejezetlenséget implikáló igeneves változat között már maga is a „megőrzés” nehézségeit példázza (megőrizni, de mit is?), és előrevetíti azokat a dilemmákat, amelyekkel a regény egésze szembesít. Ahogy Sinkovicz László fogalmazza meg a kötetről írott gondolatébresztő kritikájában: „A *Jerikó épül* önéletrajzként, családregényként, fejlődésregényként valóban egy élet keretezhetőségére, elbeszélésére tett kísérlet. Az élet mint narratíva regénybe foglalásával mintha valóban egy forma megőrzését célozná, ugyanakkor a szöveg poétikája minduntalan ennek sikertelenségével szembesítene.”² De vajon túlmutat-e a regény teljesítménye eme kudarc regisztrálásán, tesz-e kísérletet az élet nem (csak) narratívaként való színrevitelére? Ha igen, milyen más „formaként” (vagy annak hiányaként) teszi hozzáférhetővé számunkra a szöveg poétikai működése azt, amit az „élni” szó takar? A *Jerikó épül* eddigi recepciójában már sok szó esett a szöveg által játékba hozott műfaji kódok gazdagságáról és széttartásáról: ennek az írásnak a keretei között most kifejezetten az önéletrajziség kontextusában vizsgálom a könyvet. Értelmem szerint a Bartók-mű azok közé a kortárs autofikciós alkotások közé sorolható, melyekben az „élet” elbeszélhetőségének/elbeszélhetetlenségének problémája elválaszthatatlannak mutatkozik attól a kérdéstől, hogy a 21. századi horizontból milyen értelmezési (és applikációs) lehetőségei nyílnak egyáltalán az „élet” fogalmának.

Önéletrajziség, autofikció – kitekintés

Azok iránt a műfaji előzmények iránt, melyekre a *Jerikó* is támaszkodik, az elmúlt időszakban kifejezetten megélenkült a figyelem – nem csak a magasirodalom közegeiben.

* A tanulmány megírását az NKFIH K-132092 sz. projektje támogatta. – A dolgozat az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ A Hölderlinnek tulajdonított idézet forrását, eredeti megjelenési helyét egyelőre nem találtam meg – talán ez sem véletlen.

² SINKOVICZ László, *Kezdeni valamit a kézzel* (Bartók Imre: *Jerikó épül*), Forrás, 2019/6, 120.

Az amerikai kritika például már a kilencvenes évek végétől észleli az úgynevezett *memoir boom*-ot:³ a könyvpiac kiemelt tényezőjévé váló önéletrajzi művekben egyrészt (várható módon) hírességek mutatkoznak be saját élettörténetük elbeszélőiként, egy másik vonulatukat viszont azok a könyvek alkotják, melyekben „átlagos”, sőt marginalizált helyzetű emberek számolnak be jellegzetesen traumatikus tapasztalataikról. Ezek a művek tehát szakítanak azzal az autobiografikus szövegekbe belekódolt elvárással, miszerint azok valamilyen társadalmilag kiemelkedő teljesítményt nyújtó – vagy legalábbis kiemelt érdeklődésnek örvendő – személy sorsát követik nyomon: ugyanakkor alapvetően továbbra is azt az olvasási logikát működtetik (sőt ebben rejlik legfontosabb hatásmechanizmusuk), mely azonosítja az önéletrajz szerzőjét és elbeszélőjét, megélt életet és elbeszélte élettörténetet. A *memoir boom* kibomlását mintegy keresztezi egy másik, már sokkal inkább a magasirodalom közegéhez kötődő tendencia, melyre a recepció gyakran az autofikció megnevezéssel utal: ezek az önéletrajziság beszédmódjával kísérletező szövegek éppen azokat a problémákat, ellentmondásokat és apóriákat mutatják fel saját poétikai potenciáljuk forrásaként, melyeket az önéletírás népszerű⁴ narratívái esetenként elfednek.

Ezzel az elmozdulással kapcsolatban a Georg Mischre hivatkozó Christiane Lahusen fejti ki, hogy az autobiográfiát övező bölcseleti diskurzus a műfajmegnevezésben rejlő három összetevőre történetileg változó mértékben helyezett hangsúlyt. Így az (ön)életírásról való gondolkodásban először a *biosz* (mint a „híres” emberek tényszerűen bemutatott, kivételes élete), majd az *autosz* (a külső események helyett immár a szubjektum belső világa) és végül a *graphia*, azaz az írotttság, a megalkotottság aspektusa kerül előtérbe.⁵ Tulajdonképpen a Lahusen által utolsónak tételezett folyamat, a *graphia* felértékelődése azonosítható az autofikció térnyerésével, amely az önéletrajzi műfajokat hagyományosan nagy presztízzsel felruházó francia irodalmi közegben volt megfigyelhető először. Maga a kifejezés Serge Doubrovsky *Fils* című 1977-es könyvének borítóján szerepelt először, jelentőségét e műve mellett a szerző több esszéiben (és az „önéletrajzi paktum” elméletét megalkotó Lejeune-nel

³ GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*, Budapest, Magvető, 2020, 27.

⁴ Hogy ez a két – inkább a *middle brow*-hoz tartozó, illetve inkább szépirodalmi – megközelítésmód nem feltétlenül választható szét, arra jó példa két amerikai könyvsiker: Deborah Feldman immár megfilmesített *Unorthodoxa* és a fundamentalista mormon család szorításából kitörő Tara Westover *Educatedje*. Mindkét mű elsődleges pikantériáját az adja, hogy egy az átlagember elől elzárt, különösnek tűnő vallási-szubkulturális közegbe engednek bepillantást, ábrázolásmódjuk hitelességét pedig az elbeszélő tanú-pozíciója biztosítja. Ugyanakkor problematizálják is a tanúságtétel aktusát, amennyiben számot vetnek azzal, hogy a beengedés gesztusa már eleve kívülre helyezi őket. Mindkét mű narrátora olyan folyamatként beszéli el saját szocializációját, melyben éppen az önéletrajzíráshoz hasonló individuális s egyúttal a külvilág felé irányuló megnyilvánulások vannak tiltás alá helyezve. Azaz, ahogy arra reflektálnak is, családi-vallási közösségük irodalmi bemutatásával egyúttal ki is írják magukat annak tagjai közül; a másik (az olvasó) bevezetése a saját, rejtett közegbe egyúttal az onnan való kilépést (sőt kitaszítotttságot), a mássá válást jelenti.

⁵ Christiane LAHUSEN, *Memoirs = Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina WAGNER-EGELHAAF, Boston – Berlin, De Gruyter, 2019, 632.

való levélváltásban) is taglalta. Az autofikció műfaji kategóriájának francia kontextusait nagy alaposággal és részletgazdagsággal feltáró Z. Varga Zoltán szerint Doubrovskynak az „autofikció fogalmával felvetett kérdése az, hogy mivel járul hozzá az írás az énről való intim tudáshoz”.⁶ A *Fils* – melynek kiindulópontja egy terápiás ülés, egy részét pedig az ülés során elhangzottak lejegyzése képezi – a fikciót nem annyira a kitaláltság értelmében használja, mint inkább annak a felismerésnek a közvetítésére, hogy a szubjektum önmagához nem, csak szavak szövedékéhez (a francia *fils* szó egyik jelentése) fér hozzá: az ént az íródás folyamatában, az írás nyomszerű struktúrájába illeszkedve mutatja fel a szöveg.

Az autofikció fogalma a *Fils* megjelenése óta eltelt évtizedekben úgy futott be nemzetközi karriert, hogy jelentéstartalma az eredeti kontextushoz képest némileg leegyszerűsödött, ugyanakkor kitágult: leginkább (az összetétel két tagjának megfelelően) a fikciós és az önéletrajzi elemeket ötvöző írásmód(ok) megnevezéseként terjedt el. A kritika általában tehát olyan, legalább részben az önéletrajziság műfaji kódjai szerint szerveződő, ugyanakkor a szerzőt és az énelbeszélőt név szerint nem feltétlenül azonosító műveket sorol ebbe a kategóriába, amelyekbe már mintegy beépült az én nyelvi létesüléséről való tudás, a történetmondással együtt járó fikcióképzés megkerülhetlensége, ugyanakkor az a felismerés is, hogy a szöveg külső kontextusait (a szerző személyét, publikus életrajzát, nyilvános megszólalásait, a műveit övező diskurzust) érintő tudás nem kapcsolható ki a befogadás során. Míg a *Fils* köré rendeződő eszmecsere a posztstrukturalizmusról folyó diskurzus tágabb keretei közé illeszkedett (azaz a nyelv eszközszerű felfogásának, a jelentések rögzíthetőségének igényét utasította el), addig a kortárs önéletrajzi irodalom befogadásában éppen az igazság, a hitelesség és a felelősség szempontjai kerülnek előtérbe; ezek a szövegek úgy reflektálnak a szöveg és a szerző viszonyát érintő elvárások, olvasási szokások és mediális feltételek 21. századi átrendeződésére, hogy a saját élet irodalommá való formálhatósága akár mint etikai dilemma is artikulálódik bennük. (Ezek a kérdések különösen kiéleződtek például a Karl Ove Knausgård *Harcum*-trilógiáját övező vitákban.)

A forgóajtóban való bennragadás pompás metaforája, melyet Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás*ban használ, egyáltalán nem veszítette el megvilágító erejét, de a 2000-es és 2010-es évek autofikciós műveire vonatkoztatva új jelentésekkel töltődik fel: az interszjektív összekapcsoltság és a szolipszizmus, valamint az ironikus szkepszis és az őszinteség iránt újraéledő vágy közötti oszcillációként azonosítható. Éppen ezért (miközben továbbra is gyakoriak azok az értelmezések, melyek az autofikciót az önéletírás posztmodern változatának tartják) a metamodern teoretikusai már a posztmodern utáni irodalom jellegzetes beszéd- és olvasásmódjaként kezelik az autofikció olyan kortárs változatait, mint Chris Kraus *I love Dick*je vagy Ben Lerner *10:04*-e.⁷ Ezek

⁶ Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közöny, 2020/2, 16.

⁷ Lásd Allison GIBBONS, *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect = Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, eds. Robin VAN DEN AKKER, Alison GIBBONS, Timotheus VERMEULEN, London – New York, Rowman & Littlefield, 2017, 117–130.

az olvasatok a nyelvileg létesülő önéletrajzi szubjektum szituatív,⁸ relacionális jellegét, valamint a megtestesültség tapasztalatának megkerülhetetlenségét nyomatékosítják – mindez esetenként a „valóság”, a „referencialitás” vagy a „szubjektum” irodalmi rehabilitációjának cseppet sem problémamentes ünneplésével társul. Így – ahogy emellett máshol is érveltem⁹ – talán akkor ragadhatjuk meg leginkább ennek a tendenciának a sajátyszerűségét, ha egyfajta olvasásmódként tekintünk rá, mely többek között a nyilvános és privát szféra határainak jelenleg érzékelhető el- és egymásba csúszására vezethető vissza, s melyet a szubjektumkonstrukciók törekénységéről való tudás és a zsigerekig ható személyesség iránti vágy paradox dinamikája határoz meg. A kortárs irodalom önéletrajzi elbeszéléseinek egy olyan mediális környezetben kell elhelyezniük magukat, ahol az intimitás korábban sosem érinthető mélyrétegeibe hatolhatunk be, ugyanakkor a hétköznapiság és a bensőségesség színtereire már eleve mozgatható-alakítható kuliszszaként látunk rá.

Az elmúlt időszak magyar irodalmi termésében szintén megnövekedő önéletrajzi művek eltérő mértékben mutatják relevánsnak a kortárs autofikciót övező kérdéseket. Bereményi Géza *Magyar Copperfieldje* például leginkább egy klasszikus értelemben vett memoárnak tekinthető, amely az identitásváltások, törések sorozataként ábrázolt felnövekedés (egyszersmind íróvá válás) történetét egy történelmi korszak tágabb keretei közé helyezi. Szintén a szerző alakmásként, azaz íróként megformált elbeszélő tekint vissza Vida Gábornál az *Egy dadogás történetében* és Térey Jánosnál a *Boldogh-ház, Kétmalom utcában*. Míg ezek a könyvek valószínűleg produktívabban bírhatóak szóra a magyar irodalmi hagyomány felől, több kortárs hazai mű kapcsolható ahhoz a világirodalmi tendenciához, amely az autofikciós írásmód alkalmazásával a „hétköznapi” és az irodalom közege közötti distinkció kikezdésére tesz kísérletet: az ír(ó)dásra mint a köznapokba beágyazódó gyakorlatra reflektál, és az életelbeszélések megszokott szervezőelveinek (sorsfordító események) elutasításában, a monotónia, a látszólagos eseménytelenség, a kontingencia színrevitelében érdekelt.

Barnás Ferenc *Életünk végéig* című könyvében ez az intenció az esetlegesség és a megszerkesztetlenség benyomását keltő, „eszköztelen”, kifejezetten privát nyelvhasználati formákhoz közelítő írásmódban nyilvánul meg, Kun Árpád *Megint hazavárunkjában* pedig (az elbeszélés önismétlő jellegétől szintén nem elválasztható módon) a reprezentált élethelyzetek monotonitásának, illetve az irodalmi hagyomány életelbeszéléseiből általában kitakart, kifejezetten altesti problémáknak – impotencia, vetélés, székrekedés – az előtérbe helyezésével. (Egyik esetben sem vélem

⁸ FEHÉR Renátó is a szituativitásban látta a *Jerikó* újszerűségét a korábbi művekhez képest: „A *Jerikó* tehát az eddigi Bartók-életműtől eltérően központilag épít a lokalitásában is azonosítható korszakreáliákra. Ezek ugyanakkor képesek elsősorban szövegimmanensen érvényesíteni erejüket. Nem a regény teréből kivezető biztosítékok, s nem pusztán reprezentációk.” *Főmű: Bartók Imre: Jerikó épül.* <https://litera.hu/magazin/kritika/feher-renato-fomu.html> (Letöltés ideje: 2022. november 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁹ BALAJTHY Ágnes, *Apokalipszis most: A magyar próza az elmúlt tíz évben*, Alföld, 2020/12, 59.

azt, hogy a szerzőnek sikerült volna egy olyan esztétikailag teljesítőképes konstrukciót létrehozni, mint például a hasonló célkitűzésekkel rendelkező *Harcom*-sorozatban Knausgårdnak.) A nyilvánvaló stiláris és egyéb eltérések ellenére mindegyik említett műről elmondható, hogy elbeszélőszerkezetük alapvetően az önéletírás narratív sémáihoz alkalmazkodik, azaz főként retrospektív távlat érvényesül bennük, többnyire lehetővé téve a felidéző és a felidézett én közötti különbségtételt, továbbá a valóság kódjainhoz igazodva jelenítve meg az elbeszél világát. Mindez igaz még a *Jerikó épülettel* leggyakrabban kapcsolatba hozott másik kortárs önéletrajzi alkotásra, a *Világló részletekre* is. A Nádassal való összevetés azért is tűnhet evidensnek, mert a Bartók-regény számos Nádas-áthallást, illetve az *Emlékiratok könyvéhez* fűződő kommentárt tartalmaz: a *Világló részletek* szövegszerű megalkotottságával leginkább viszont azok az esszébetétjellegű, bölcséleti fogalmak köré rendeződő részek mutatnak párhuzamot, melyek mindkét mű esetében a narratív koherencia ellenében hatnak.

A *Jerikó* fejezeteinek egymásutánja egyrészt egy olyan kronologikus ívet rajzolképez ki, mely a coming of age-narratíva ismerős – Bereményi, Vida és Térey által is alkalmazott – képletéhez igazodik: a protagonista-elbeszélő (egy, vélhetőleg a nyolcvanas évek végén született, háromgyermekes budapesti értelmiségi családból származó, „Imrusként” becézett fiú) kora gyerekkorától vezetnek el a fiatal felnőttkorig. Másrészt viszont az egyes fejezetekből szinte teljes mértékben hiányzik az önéletírás fentebb kiemelt szervezőelvé: az elbeszélés jelene és az emlékek múltja között közvetítő, retrospektív narráció. Ehelyett a *Jerikó* leggyakrabban egy „tudatfolyamszerű”,¹⁰ grammatikailag jelen idejű, asszociatív szerveződésű énbeszédet működtet, mely gyakran a kisgyerek perspektíváját képezi meg, viszont rendszeresen beleíródik valamilyen utólagosságot implikáló tudástöbblet (pl.: „Pár esztendő múlva tudni fogom...” 27.). A visszatekintés ideje, módusza nem rögzített – s így beszédhelyzet és nézőpont egymáshoz való viszonya sem tisztázható megnyugtató módon. Ez még azon kevés szöveghelyeken sem lehetséges, ahol nyelvtanilag indikált a jelen és a múlt közötti különbség: „Emlékszem az első füzetemre, boldogan emlékszem, ahogy betűimet derűtséget keltő szorgalommal körmöltem a lapszélig. [...] Ezeket a rendezetlen, sápadt betűket látom magam előtt, a margót, a félhomályt.” (413.) Az íróönéletrajzok egyik jellegzetes toposzával, az első betűk papírra vetésének emlékével találkozhatunk itt, a történetmondás viszont hamarosan jelen idejűvé válik, az írásóra közvetlen megtörténését illuzionálva: az, ahogy a kisfiú teleírja a tanterem fizikai terét és osztálytársai testét az 'e' betűivel („folytatom az írást a falon, a lambérián, a fogasok között [...] fejjel lefelé csüngök a magasból, nézem a többiekét”, 416.), a mű számos metafiktív megnyilvánulásának egyikeként magával a regényszöveg beíródásával kerül összefüggésbe. Innen nézve eldönthetlenné válik az is, hogy az egész jelenetsort felvezető „boldogan emlékszem” állítás valóban az írás itt és mostjára vonatkozik-e, vagy ez is egy kvázi-jelenidejű megállapítás egy másik

¹⁰ Kész Orsolya, *Entrópiát játszani*, Élet és Irodalom, 2018. június 8.

történeusről (egy másik, „boldog emlékezésről”), melyre már egy utólagos (de ennél közelebből meghatározhatatlan) horizontból tekint vissza a bizonytalan kontúrokkal rendelkező elbeszélő.

A *Jerikó* azáltal is szakít az önéletrajzi elbeszélés mód konvencióival, hogy a narráció a protagonista nézőpontjáról leválva gyakran külső fókuszúvá válik, és arra is találunk példát, hogy a fiú szólamába (akár *A szív segédigéinek szerepcseréjét* idézve) az anya belső monológja tagozódik be. Továbbá nem az énbeszéd, hanem a személytelenített nyelvhasználat szervezi a művet behálózó, bölcséleti fogalmakkal operáló, Derridát vagy Celant idéző reflexiókat, műelemző betéteket, és azokat a gnómius megállapításokat is, melyek sűrítettségük, talányosságuk révén már-már a líra felé mutatnak: modalitásuk nem nélkülözi az emelkedettséget, sőt kinyilatkoztatásszerű benyomást keltenek, miközben bármilyen, az igazságtartalmukat megalapozó autoritás, narratív instancia létét megkérdőjelezzik.

Bartók regényét tehát elsősorban azoknak a prózapoétikai eljárásoknak az alkalmazása különíti el a 2010-es évek más önéletrajzi kódokkal operáló, magyar nyelvű szépirodalmi alkotásaitól, melyek radikális módon kikezdi a valóságanalóg, az elbeszélés és az elbeszélő tapasztalatok forrásaként egy és ugyanazon személyt tételező olvasásmódot. A történetmondás során epizodikus felbukkanó események – a szülők alkoholizmusa, válása, abuzív viselkedésük, a testvérek érzelmi elhanyagoltsága, pszichiátriai problémái, Imrus öngyilkossági kísérlete, majd a gyűlölt apa halála – alapján adná magát, hogy a *Jerikót* is azon trauma-elbeszélések egyikeként kezeljük, melyek – ahogy arra többek között Gács Anna könyve is rávilágít – a „kortárs önéletrajz-kultúra” talán legmeghatározóbb sűrűsödési pontját alkotják. (Mind a magyar, mind a világirodalmi párhuzamok számosak: Knausgårdnál a rettegett apa, Dave Eggersnél a két szülő egymást követő halála, Nádasnál pedig a kisgyerekként átélt bombatalálat¹¹ jelenik meg olyan traumaként, mely tulajdonképpen az elbeszélés mozgatórugójává válik.)

A *Jerikó* individualizált szenvedéstörténetként való olvasását azonban jócskán megnehezíti az, hogy nyelvi megalkotottságának köszönhetően elbeszélője nem rekonstruálható egy mégannyira viszonylag egységes személyként sem; a mű ráadásul azt az olvasatot sem kínálja fel, miszerint az elbeszélői szubjektum töredezettsége vagy a mimetikusság illúzióját folytonosan megtörő, groteszk-látomásos, valószerűtlen effektusokkal telített történetalakítás közvetlen oksági kapcsolatban lenne a fel-felelevenített személyes traumákkal. Az elbeszélést átszövő megszámlálhatatlan Kafka-, Thomas Mann- és Lovecraft-intertextus, a filmes idézetek (a családi nyaralás epizódja például a *Ragyogást* idéző történetekbe torkollik) és az olyan hallucinatív-álomszerű jelenetsorok, melyeket a regénymondatok egybecsúsztatnak az „empirikus”-ként megjelenített tapasztalati síkkal, a hitelesség, a tanúságtétel problémái helyett egyértelműen a fikciólétesítés aktusaira irányítják a figyelmet. Ugyanakkor

¹¹ Ahogy NEMES Z. Márió fogalmaz: „Nádas elbeszélője számára Budapest ostroma jelenti a szubjektum-történet traumatikus eredetét.” *Trauma és utópia (Nádas Péter: Világoló részletek)*, Műút, 62, 2017, 55.

a vendégszöveg-technikán túl a szöveg retorikai megalkotottságának számos más aspektusa – a szó szerinti és a figuratív jelentések közötti oszcilláció mint kitüntetett szervezőelv, bizonyos szókapcsolatok, szólások, citátumok iteratív szétterjedése, a szerző saját írásának olvasójaként való felléptetése – idézi fel az Esterházy-próza emlékezetét, mégpedig olyan irodalomtörténeti előzményként, amely szintén a saját élet elbeszélhetőségének kérdéseivel vet számot. Lásd például a *Termelési regényt*, melynek *E. följegyzései* című második része az autofikció középpontjában álló dilemmákkal szembenít. Hiszen, ahogy a regény újraolvasására vállalkozó Bónus Tibor kifejti, az Esterházy-szöveg szemiozisa is jóval bonyolultabban alakul annál, minthogy valamiféle leegyszerűsített posztmodernfelfogás jegyében csak „önmagára” vonatkozna. Éppen az öntükröző passzusok világítanak rá arra, hogy a „referencializáló, mimetikus-literalizáló” (illetve esetünkben: életrajzi megfeleltetésekkel élő, a szereplőket hús-vér személyekkel azonosító) tendencia éppúgy „konstitutív s ekként kiiktathatatlan, maradéktalanul nem fölfüggeszthető mozzanata az olvasásnak”,¹² mint a retorikai finommozgások érzékelése. S habár hangoltságuk kétségkívül eltérő,¹³ az, ahogy az Esterházy-mű a megalkotottság és a véletlenszerűség különös, paradox konstellációját jelöli ki egyik legfontosabb hatáseffektusaként,¹⁴ már igenis rokonítható a Bartók-mű olvasási tapasztalatával.¹⁵

Tovább erősíti a két mű közötti konnexiót, hogy a *Jerikó* egy fiktív epizód erejéig szintén megidézi Eckermann és Goethe kettősét, bár ez a kapcsolat itt egy erősen szimbolikus (egyúttal parodisztikus) gyilkosságjelenetben végződik: a költő „belevágja a töltőtollát a titkár szemébe”. (512.) A titkár „elfogyasztása”, holttestének „eltüntetése” (512.) az elbeszélő és elbeszélői én (a *Termelési-regény* lapjain E. és Esterházy

¹² BÓNUS Tibor, *Esemény, önreprezentáció és az irodalomtörténeti küszöbhelyzet: A Termelési regény újraolvasásához = Hagyomány és innováció a magyar és a világirodalomban*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, ELTE Eötvös, 2020, 129–130.

¹³ Ahogy Modor Bálint fogalmazza meg a legújabb Bartók-művel, a *Lovak a folyóban* kapcsolatban: „Ebben a prózában, bár megtaláljuk azokat a posztmodern poétikákra jellemző parodisztikus eljárásokat, nyelvi önműködést felmutató asszociációs és variatív logikát, amelyek az Esterházyn [sic!] iskolázott olvasót elkápráztatják, de hiányzik belőle EP kozmikus derűje, főúri könnyed iróniája, helyette a metafizikai horror poklát találjuk.” MODOR Bálint, *Rémromantika és realizmus*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/9663/bartok-imre-lovak-a-folyoban>

¹⁴ Létezik egy olyan nézőpont, amelyből nem annyira az Esterházy-, mint inkább a Garaczi-hatás tűnik nyilvánvalónak. A konkrét Garaczi-parafrazisokra is felfigyelő BÁRÁNY Tibor fogalmazza meg, hogy a „gyereknyelvnek, a felnőtt »közvélemény« hangjának és a különböző „professzionális” retorikai szövegeknek az egymásra vetítése” mint technika a *Pompásan buszozunk!*-ra vezethető vissza. *Schopenhauer és Riefenstahl együtt forgatnak (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Jelenkor, 2019/5, 597.

¹⁵ A Bartók-műbe a *Termelési-regény* legendás első mondata is átkerül: „Nem találunk szavakat, mondja a desktopom, mondják a zsalugáterek, a szűrt napfény, a megszűnt HBO-adás, csak pár napig volt kódolatlan, tegnap lelőtték, kéne már egy új doboz, melyet apám beállít, egy dekóder.” A nyelv(keresés) itt a technológia teljességgel személytelen hatáskörébe kerül, olyannyira, hogy a mondat második fele a (fel nem lelt) szó keresését a kód eltűnésének regisztrálásába vezeti át. (Ugyanakkor a tárgyi környezetet meglevenítő megszemélyesítések mintegy viszonylagosítják ezt a felismerést, konvencionális retorikai fogásként leplezik le a digitális eszközök önállósítását.)

figurában „megtestesülő”) távlatának szétszalazását megnehezítő-ellehetetlenítő narratív eljárások kicsinyítő tükréként funkcionál. Goethe szó szerint beleírja magát életének szemtanújába, aki ezzel megszűnik szemtanúvá, történetének továbbbírójává válni: a regény itt – mint még számos helyen – az élet keletkezését és pusztulását egyaránt az írás folyamatával hozza összefüggésbe. A Bartók-szövegben ugyanakkor (ahogy itt is érzékelhettük) felerősödnek az életfogalom biológiai-fiziológiai, testi konnotációi. Ahogy arra maga az elbeszélő is reflektál („Örökké betegnek lenni, hagyni, hogy a test egymással rivalizáló kórokozók arénája legyen, vértől áztatott homokja gyomorsalak. Ez a körforgás, talán ez érdekel a legjobban”, 31.), a szerves élet cserefolyamatai – a táplálék ki- és bevitele, a testnedvekkel folytatott gazdálkodás, a sebek, a betegségek, a lábtörések, inszalagszakadások és a belőlük való regeneráció – megkerülhetetlen cselekményszervező erővé válnak, és egy nyelvi cserefolyamatok sokaságát generáló tropológiai láncolatot építenek ki. A felcserélés alakzataira épülő retorika pedig az élet humán és nonhumán szféráit sem mutatja szétválaszthatónak. Ahogy a „világ botanizálásá”-val kísérletező Goethe munkájáról olvashatjuk: „A növénytanulmányok valójában kézvázlatok, s fordítva, a kézvázlatok is növényeket ábrázolnak.” (512.)

Biosz és zoé között

Hogy az „élet” *Jerikó*ban színre vitt tapasztalatában kitüntetett szereppel bírnak annak materiális, biológiai aspektusai, voltaképpen már az első oldalon nyilvánvaló válik. Miközben az önéletíró művek olvasása rendre azzal szembesít, hogy az „önéletrajzi én megszületése nem esik egybe az anyakönyvből ismert születési idővel”,¹⁶ a regényben az elbeszélés kezdete formálisan igenis egybeesik az elbeszélő élet kezdetével, hiszen a mű magával a születés eseményével indul. A saját születés nyíltan fikcionalizált megidézésének, ahogy arra Urbán Bálint is kitér, persze megvannak a maga irodalmi előzményei. Dickens *David Copperfieldjének Születésem* („*I am born*”) című nyitó fejezetének második mondata egy olyan figura etymologica-jellegű szerkezeten alapszik – „[h]ogy életem kezdetével kezdjem az életírást” („*To begin my life with the beginning of my life*”) – , melyben a kétféle „kezdés” betűszerű egybeesésébe máris beleíródik a különbség a biológiai jelenséggé felfogott élet és a nyelvileg szerveződő élettörténet között. Ehhez képest a *Jerikó* nyitányában ezt olvashatjuk: „Kétkilónyi lélegző massa. E pillanatban olyan, akár egy összezsavart törlőrongy, melyből súlyos cseppekben hull alá a nyák, de sejtethető, nem marad ez mindig így, hiszen az akarat első rezdülésével máris keresni kezdi a neki rendelt alakot.” (9.) Az „e pillanatban” deixise kifejezetten nyelvi eseményként prezentálja a születést, az olvasás

¹⁶ DOBOS István, *Az én színrevitele: Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Budapest, Balassi, 2005, 18.

itt és mostjához kötve, a szöveg ugyanakkor folyamatosan elhalasztja az önéletrajzi én megszületését az elbeszélői pozíciók multiplikálódása révén. Ezek az első mondatok egy heterodiegetikus narrátor működését feltételezik, ám ezt elbizonytalanítja egy többes szám első személyű „megszólalóra” utalás („[a]zért jött le közénk”): igaz, ennek használata sem feltétlenül a diegézis szereplőiként, mint inkább afféle királyi többesként vagy a beleértett olvasóval alkotott közösség jelzéseként értelmezhető. A személytelen kijelentések közé beékelődő mi-beszéd következő felbukkanása sem feltétlenül a narrátor elbeszélte világban elfoglalt helyének jelzéseként, mint inkább a regény befogadójának szánt kiszólásként interpretálható: „Egy kórház alagsorában vagyunk, egy labirintus bejáratánál. [...] Anyám könnyebb szülésre számított így harmadjára, ehhez képest mozdulni is alig tud.” (10.). Az viszont, hogy az elbeszélő a korábbi „anyja” szóalakot „anyám”-ra cseréli, már a diegézis világában való személyes bennfoglaltságát indikálja; majd mikor az immár egyes szám első személyre váltó elbeszélés mód alanyaként elsőként utal önmagára „én”-ként, a szkriptor szerepében jeleníti meg önmagát: „Így kezdődik, noha ez nem a valódi kezdet, inkább egy másfeledik felvonás, egyszerű, tagolatlan színpadkép [...] mindenkifölött anyám és én a magam irkálásával.” (11.) A következő bekezdés, mely azt panaszolja el, hogy Kafka naplójában nincs március harmincadikára (azaz vélhetőleg a születés napjára) vonatkozó bejegyzés, már kifejezetten a szerző-elbeszélő mint szövegalkotó instancia perspektíváját képezi meg: „a konstrukció, amit ideképzelttem, működésképtelen”. (11.) Végül egy sorkihagyás után, ahol a cezúra nemcsak idősíkváltást, de a történetmondás szerveződésében és modalitásában beálló változást is jelzi, egy kvázi jelen időben elbeszélte gyerekkori epizód következik, mely már jóval könnyebben beilleszthető a gyerekkori emlékek felidézésén alapuló önéletrajzi elbeszélés mód logikájába: „Ötéves vagyok, szüleimmel nézzük a híradót a nappaliban. [...] Ez az utolsó év, amit az óvodában töltök.” (11.) Erre a pontra elérkezve tehát képesek lehetünk detektálni a kétkilónyi „tárgy”, az (az anya nézőpontjából megnevezett) „gyerek”, az „[ö]téves vagyok” kijelentés jelöltje és a megnyilatkozás pragmatikai alanya, az „irkáló” én közötti összefüggésrendszert, de a különféle szólamok, nézőpontok, narratív pozíciók közötti diszkrepancia a folytonosság ellenében hat. A „kezdet” többszörös elcsúszása¹⁷ (a kezdet mint a születés, az olvasás, a megírás vagy az első megőrzött gyerekkori emlék pillanata) tehát mintegy előrevetíti a saját élet megírásának apóriáit.

Arra is felfigyelhetünk azonban, hogy a születésselbeszélés figuratív nyelvezetében erős feszültség létesül azok között a hasonlatok, metaforák között, melyek a frissen született lényt az elevenség („lélegző”) és az amorfitás („massza”, „nyák”), illetve a zártság és a tárgyszerűség attribútumaival írják le. („A tárgy legfeljebb akkora lehet, mint egy túrabakancs.”) A *Himnusz* sorának nem identikus, s még többször felbukkanó citátumában („Párállott, most kőhalom. Hüvelyből kiszakadó porhüvely.”) a „párállott”

¹⁷ Sinkovicz a kezdet folyamatos elhalasztását is Esterházy *Bevezetésével* hozza összefüggésbe. SINKOVICZ, 120.

szó mintegy vizuálisan megjeleníti azt, ami a betűcsere révén bekövetkezett, tehát az eredeti idézet látványszerkezetének felszámolódását: ugyanakkor ez a mondat a Kölcsey-sorok romlástörténetének logikáját megőrizve és a születéssel asszociált jelentésképzeteket megfordítva helyezi szembe az organicitást és az anorganicitást, a tűnékenységet és az anyagszerűséget. A pára és a por szavak anagrammatikus öszszecsengése a „Porból lettünk porrá leszünk” bibliai igéjét is megidézheti, melynek mind adjekciós szerkezete, mind jelentéstartalma visszaköszön a „Hüvelyből kiszakadó porhüvely” szókapcsolatban. A bennfoglaltság és a kiszakadás képzeteit nyelvilleg inszcenizáló, a *Godot-ra* várva híres soraira („Az asszonyok a sír fölött születnek, lovaglóülésben”) is visszautaló mondat a születő élet végességét nyomatékosítja. Ugyanez a jelentéstani feszültség hatja át azokat a megnyilatkozásokat (az újszülöttet „[ú]gy mosdatják, mint a holttesteket.” 9.; elalvás előtt az anya „utolsó gondolata [...], hogy nem hagyja el ezt a helyet élve”, 11.), melyek a gyermekágyas osztályt a halál kezelésének helyeként írják le – egymásra montírozva a kezdetet és a véget. A nyelvet egyidejűleg létesítő-teremtő és törlő-visszavonó működésként felmutató narráció tehát egy olyan szemléletmód közvetítését teszi lehetővé, mely az elevenesség tényét soha nem kezeli adottként: „Életfunkciói máris teljes kifinomultsággal működnek, miközben az élet még csak pislákol benne. Ám attól kezdve, hogy világra jön, az élet minduntalan szökni kész.” (9.) Bartók művét a *vita brevis*¹⁸ tapasztalatával számot vető kortárs autofikciós irodalom közegében az teszi sajátosságossá, hogy az „életfunkció”-kat következetesen nem a *biosz*hoz mint a szinguláris emberi léthez, hanem az organikus létezés mindenféle formáját magában foglaló *zoé*¹⁹ távlatához kapcsolja. A *zoé*²⁰ fogalmát itt nem kifejezetten az agambeni pusztá lét értelmében használom (habár a regény morbid, auschwitzi családi kirándulásról beszámoló zárata ezt a kontextust is előhívja), hanem azt jelezve, hogy a regény a „szökni készülő” életet egy olyan vitalitásként jeleníti meg, amellyel nem csak az ember rendelkezik.

Amikor tehát azt olvassuk, hogy „[í]gy kezdődik, noha ez nem a valódi kezdet”, az nemcsak az autobiografikus szubjektum önazonosságát megalapozó elbeszélés elcsúszását jelenti be (ami folyamatosan bekövetkezik a szövegben), hanem az élet „kezdetének” egy evolúciós biológia horizontja felől való értelmezését is előhívja. A *Jerikó* töredékes családtörténeti narratívájában a nagyszülők még helyet kapnak, de az őket megelőző nemzedékről már szinte semmit sem tudunk, mint ahogy a szereplők családneve sem derül ki a műből: a közös, generációkon átívelő identitástudat nyelvi

¹⁸ Lásd például Eggers már többször említett regényét vagy *Knausgård Harcom I. Halálát*, különös tekintettel annak első oldalaira.

¹⁹ Hogy a *biosz* és *zoé* a görög forrásokra hivatkozó definiálásakor Agamben egyébként nem járt el alapos filológiai körütekintéssel, és hogy a két fogalom jelentésrétegei valójában Arisztotelésznél sem választhatók ilyen egyértelműen szét, arról lásd például Laurent DUBREUIL, Clarissa C. EAGLE, *Leaving Politics: Bios, Zōē, Life*, *Diacritics*, 2006/2, 83–98.

²⁰ Giorgio AGAMBEN, *The Omnibus Homo Sacer*, trans. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford UP, 2017, 5.

jelölőjének hiánya is azt sugallja, hogy a valaki(k)től való származás ténye nem válhat egy mégoly részleges magyarázóelvvé sem, mely az önéletrajzi elbeszélő önértését szolgálná.²¹ (Szemben például a *Boldogh-ház...* helytörténeti kutatással összekapcsolódó genealógiai nyomozásával a Tóth Macsiak után, vagy azzal az alapossággal, ahogy a *Világló részletek* tárja fel két magyarországi zsidó család emancipációjának eltérő lépéscsúcsait.) Ugyanakkor a vízimajom-elmélet és a dinoszauruszokkal kapcsolatos spekulációk, a folytonosan előgyűrűző paleontológiai metaforák igenis megképzik az én valamiféle előtörténetét, csak éppen egy jóval szélesebb, emberi perspektívából nem belátható időtávlatot rendelnek hozzá. Lásd például a családi leszármazási sor (mint az önéletrajzi elbeszélések egyik hagyományos műfaji elemének) groteszk kitérítését – „az első felismerés, hogy anyámnak van anyja, feltárja a szekvencialitás dimenzióit, bizonyára a sor végén még egy anya vár, azután egy még további, és így, vissza, mint a lajhárok, egészen az idők kezdetéig” (21.) –, ahol a „mint a lajhárok” hasonlat már finoman jelzi, hogy ez a visszafelé tartó mozgás az emberiből az állatiba vezet át.

A regény reflektáltan nyelvileg létrejövő, lehangoló gazdagságú vizuális világnak fontos szegmensét alkotják azok a képek, melyek az emberi testet mintegy az evolúciós előzményei felől láttatják: a mű egyik legtöbbször megidézett pretextusa is *A per* azon szöveghelye, melyben kiderül, hogy a Josef K.-val enyelgő Leni ujjai között hártya feszül. Ugyanezen epizód parafrázisaként olvasható az *Emlékiratok* könyvében Stollberg kisasszony pataszerűen összenőtt ujjainak leírása;²² míg azonban ott a „torzulás”, a sátáni konnotációkat is hordozó szabálytalanság erotikus vonzereje kap hangsúlyt, addig a Bartók-szöveg úgy írja tovább a Kafka-művet, hogy az „összeszekötőhártya”-t egyértelműen a vízi állatok „úszóhártya”-jával azonosítja, és Leni alakját egy rendszertanilag besorolhatatlan, hibrid, dehumanizált lényként teremti újra: „Kafka egyik legvarázslatosabb izopoda-teremtésének, Leninek csodálatra méltó úszóhártyaí fejlődtek ki”. (16.) A Kafka-pretextus hatása abban is tetten érhető, hogy a mű folytatásában rendszerint a kéz látványa idézi fel a még nem humán anatómiával rendelkező elődök, „az egykori mancs emlékét” (12.): éppen azt a testrészt, melyet a szöveg gazdagon burjánzó figurációs műveletei egyrészt az anya sebeivel (és így valamiféle vérségi kötelékkel), másrészt viszont az írással (eme kötelék felszámolásával, a zoéból kikülönülő biosz létrehozására irányuló kísérlettel) asszociálnak. Ezek a normatív testképleteket felforgató, a test körvonalait elmozdító, azt nem kész, nem rögzített entitásként prezentáló leírások („Az ujjak az érzékenység csonka lábai, kétszer öt uszony, vézna csáp, zongoraszó, a kéz alkímiája.”, 126.) tehát mind azt implikálják, hogy az élet nem az emberben kezdődik – mint ahogy nem is érne véget az ember végével. Az elbeszélői reflexiók szerint a kultúra működése viszont ennek

²¹ A regényben elhangzó kevés családtörténeti információ egyike az az anekdota, miszerint az anyai nagyapa csak azután vállalkozott gyermeknemzésre, miután meghallotta Sztálin halálhírét. Az anya megszületését közvetett módon tehát egy haláleset tette lehetővé; a családi élet bensőségeségének megteremtése egy külsőleg eseménynek, a nyilvánosság intimitásba való behatolásának köszönhető.

²² BAZSÁNYI Sándor, *Szakáll, hártya, pata... Kafka-zörejek Nádas Péter prózájában*, Tiszatáj, 2012/1, 106.

a belátásnak az elfelejtésén alapszik: „hogy aztán meg nem törtéنتté tehessük [...]. A dinókat például, a mindenség fossziliáit, akikről annál kevésbé veszünk tudomást, minél zajosabban roppannak csontjaik lábunk csontjai alatt”. (99.) A mondat a hangzóság effektusai révén mintegy ki is hangosítja ezt a feledni kívánt zajt, a „csont” szó megisméltésével pedig potenciális fossziliaként prezentálja az embert is.

Ezek a nyelvi megoldások egy olyan olvasási lehetőséget is megalapoznak, melyben a családtagok önsorsromboló viselkedése atavisztikus késztetések megnyilvánulásaként értelmezhető. A „neandervölgyi” jelzővel és szinonimáival gyakran élő elbeszélés mód egy visszajára fordított evolúciós folyamatként ragadja meg a család széthullását: azt, ahogy a különböző függőségekkel küzdő értelmiségi apa és anya megfélemlenek az önfegyelem, a nevelés, a gondoskodás kulturálisan elsajátított szabályrendszeréről, és már-már a teljes regresszió állapotába süllyednek. A családi ebédek habzsolásba való átfordulása, a „nem kell lehúzni a vévét” felszólítás, a szülők szexuális kilengései egy olyan teszthez való viszonyt implikálnak, mely már nem igazodik a szociokulturális normák előírásaihoz. Fontos azonban, hogy miközben sem Bartók regényalakjainak az elbeszélte világban tanúsított viselkedése, sem e viselkedésformák elbeszéltségének módja nem illeszkedik a humanista antropológia elvárásrendszeréhez, attitűdjük nem mutatkozik sem örömtelnek, sem felszabadítóknak (azaz nem kínál fel egy olyan szökésvonalat, amely a saját elevenesség valamiféle autentikusabb megtapasztalásához vezetne „vissza”).

A regény a biológiai késztetéseket nem tételezi közvetlenül hozzáférhetőnek vagy kikalkulálhatónak; az evolúciós biológia diskurzusát pedig hangsúlyozottan egy lehetséges, gyakran ironizáltan működtetett beszédmódként veszi birtokba. (Így például a dinoszauruszreferenciák egyik legfontosabb forrása valójában a *Denver, az utolsó dinoszaurusz* című rajzfilm, mely az elbeszélőhöz hasonlóan a kilencvenes évek elején szocializálódó befogadók számára leginkább a gyerekkor mint privát őstörténet nosztalgikus jelölőjeként szolgál, s melyben a dinó alakja a fikciólétesítés kiapadhatatlan forrásaként szolgál.) A regény számtalan évésjelenetének egyikében a „zabálhatnék” például a kevés, generációosan áthagyományozódó szokás egyike: „A munkatábor öröksége ez, ellesi tőle anyám, tőle én, ilyen könnyen vándorol nemzedékről nemzedékre a félelem, ki tudja már, honnan, ami megmarad, ami látszik belőle, csak ez cro-magnoni zabálhatnék”. (517.) A regénymondat első fele egy 20. századi történelmi trauma logikus (és számos holokauszt túlélő beszámolójából ismerős) következményeként interpretálja az éhezéstől való félelmet, a folytatás „ki tudja már, honnan” besúrása viszont már elbizonytalanít az ok-okozatiság felől, hogy aztán a „cro-magnoni zabálhatnék” jelzős szerkezettel egy másik magyarázóelvet vonjon be. Az elő- és utóidejűség távlati nem tisztázhatóak megnyugtató módon; tulajdonképpen nem világos, hogy ez egy konstatív megállapítás-e (arról, hogy a 20. századi éhség megtapasztalásában még jóval ősbibb éhségek emléke reaktivizálódott), vagy figuratív – az „előember” metaforáját azok közül a klisék közül kiemelve, melyek utólag próbálják értelmezni az időben és térben nagyon is jól körülhatárolható modernkori

borzalmakat. Egy másik jelenetben a gyermekkori játék viszi színre az elfedett-elfeledett evolúciós örökséget: „fel tudok mászni a magasba, mint egy majom... [...] Örömet ad ez az örökös majomkodás”. (96.) A mindenhova felcsimpaszkodó kisgyerek egy olyan állatot utánoz, amelyhez a közgondolkodás eleve az utánzás képességét társítja: a „majomkodás” az utánzás utánzása, és a hasonlósággal együtt a különbség színrevitele; nem mimézis, hanem performatív aktus, melyben az állatra projektált, de az emberre visszamutató elképzelések sűrűsödnek össze. Ez a passzus önreflexív módon világít rá a szöveg evolúciós metaforákkal folytatott játékára: a Bartók-regény az emberi nyugtalanító közelségében mutatja fel az állatot, de nem tesz egyenlőséjelet a kettő közé; mint ahogy a testi-biológiai meghatározottság sem szolgál olyan magyarázóelvként, mely feloldást kínálna a regényvilág szereplőit kínzó, csillapíthatatlan szorongásra.

A *Jerikóban* tehát az önéletrajzi én natúrához való viszonya éppúgy artikulálódik bennfoglaltságként, mint elválasztottságként. „Semmi természetellenesebb nincs, mint amit eredeti természetként ünnepelni vagyunk kénytelen.” (539.) – olvashatjuk az elbeszélőnek a disznóölés gyakorlatát elemző gondolatfutamában. A természethez való hozzáférés mediatizáltságát nyomatékosítja a gyerekkori emlékek visszatérő motívuma, a nappali soha ki nem kapcsolt tévéje, melyben ismeretterjesztő filmek futnak: „megint a természetfilmek, zajlik az ismeretterjesztés, mennyi, de mennyi tudás, a rovarvilág ezer csodája, a madarak gyermekkora, a bálnák és medvék észvesztő kolóniái, a pingvinek és rozmárok jéggel borított, embertelen, mégis lenyűgöző birodalma”. (140.) A regény legfontosabb kronotoposza a kopott bútorokkal teli, piszkos és zezzugos belvárosi lakás, melynek zártságát a mindig villódzó képernyők virtuális nyitottsága ellenpontozza. A lakás azonban nemcsak tartalmazza a televíziót (ezzel nyitottság és zártság már a TV-készülékben is megtestesülő paradox viszonyát újraképezve), hanem (egy újabb inverzió eredményeképp) egy olyan helyként jelenik meg, melyet éppen az ismeretterjesztő filmek diskurzusa állít elő – a narrátor például nem a Spektrum egyik adásának nézőjeként, mint inkább szereplőjeként pozicionálja magát, amikor „élőhelynek” nevezi otthonát: „Azonos vagyok az élőhelyemmel, így az öngyűlölet mindig a hely gyűlölete is”. (29.) Annak az ábrázolásában, ahogy a diszfunkcionális család és a különböző helyiségek között kóborló legkisebb fiú használja a lakást, az elbeszélés a természetfilmek reprezentációs stratégiáit veszi használatba: hétköznapi cselekvéseik a táplálék- és útvonalkeresés, a saját territórium kijelölése, a folytonos adaptáció, a túlélésért folytatott harc animális viselkedésformáit idézik.

A tárgyak élettelenességét megkérdőjelező, az organikus és az anorganikus közötti határvonalat felszámoló retorikai működések („a bútorok háziszentek, ragadozók, húsevők, totemállatok”, 123.; „a bútorok sosem voltak vegetáriánusok”, 539.) egyrészt szintén a természetet drámai események (harc, zsákmányszerzés, brutálítás) színterévé átformáló filmes kliséket idézi, másrészt pedig az élőhelyet egy valóban élő helyként prezentálja. Ez az elevenség nem(csak) retorikai effektusként (antropomorfizációként) értelmezhető, amennyiben az elbeszélő én és az élőhely azonossága szó szerint szerves kapcsolaton alapszik: a testek *abjekt* jellegű nyomokat

– hányást, ételmaradékot, vizeletet – hagynak a lakásban („[u]ndor a falaktól, a falakat borító ételmaradékoktól, a vécétől, a fürdőszoba megfeketedett sarkaitól, az előszobai szőnyegen éktelenkedő foltoktól”, 29.), melynek berendezési tárgyai pedig megjelölik őket, sebeket ejtenek rajtuk („amikor apám belülről megrántja az ajtót, a kezem, amit óvatlanul rajta felejtettem, becsípődik a részbe [...]. Az ajtó átsuhan rajta, megdarálja.”, 133.). Ebben a különös ökonómiában – az emberi testnedvek beszivárognak a lakás különböző felületeibe, melyek cserébe behatolnak a testbe, hogy újabb hasonló folyamatokat indítsanak el – a „kint” és a „bent” szétválaszthatatlansága mutatkozik meg. A regény metafiktív utalásrendszerének perspektívájából ezek a szöveghelyek azt (is) metaforizálják, hogy miként számolja fel az önéletrajzi olvasás különböző előfeltevéseit (a szöveg „belső”, szövegszerű működésének és külső kontextusainak elkülöníthetőségét, az elbeszélést mint az én belső világának kifelé való közvetítését). Amint viszont a körömágyát kényszeresen rágó anya stigmaszerűen vérző ujjainak visszatérő motívuma is példázza, a fel- és megnyílás eseményét mindvégig a *sérüléssel* asszociálja a szöveg: „Csorog a vér a kezéből, valósággal ömlik, egyszer még az esőben is láttam, szürkésfehér víz szaladt le az ereszről [...] mindenhol, kivéve az ő nem is rejtegetett kezéről, amelyről, mintha slagból vezetnék ki belőle, víz helyett bíbor vér dőlt. [...] És most itt áll a tűzhely mellett, sebzett kézzel, veszélyesen közel a lángok kékesen csapkodó nyelvéhez”. (25.)

Az ujjakból szivárgó vér képének különböző figurációi úgy kapcsolják össze az anya és a fiú alakját (mintegy a „vérrokonság” képzetét rekonkretizálva: „Az én kezem most anyámé, mindkettő vérzik”, 33.), hogy ugyanakkor a tanulás, a kultúra elsajátításának folyamatát is értelmezik. Az elbeszélő ugyanis többször visszatér ahhoz az emlékéhez, miszerint az „AIDS vérrel terjed” mondatot gyermekkori énje félrehallja, és úgy teszi értelmessé a maga számára, hogy az „ész vérrel terjed”. Ez a kijelentés visszautalhat a vérségi kötelékre, az öröklődés programozottságára (e szempontból fontos, hogy az anya az egyik legjelesebb magyar filozófusnő lánya), ugyanakkor az „ész”-ben megőrizve az „AIDS” visszhangját, éppen hogy virális, irányíthatatlan terjedést tulajdonít a tudásnak, és ezzel mintegy saját keletkezését is kommentálja (hiszen maga is egy félrehallás, egy tévesztés produktuma). A refrénszerűen ismétlődő Kertész-citátummal együtt – „ma nem mentem iskolába” – ez a kijelentés viszont a tudásátadás tradicionális, intézményesített kereteinek megkerülését is jelzi. A „terjed” ige etimologikusan érintkezik az „ismeretterjesztés” szintén újra és újra felbukkanó, a médiafogyasztás kontextusához kapcsolt fogalmával: „ömlik a tudás a tévéből, végtelen ismeretterjesztés”. (94.) A terjedés fogalmában a gépiesség és az organikuság képzetei érnek össze, és így a szöveg saját magáról való tudására is vonatkoztatható, melynek önreflexív passzusai hol a „kitartóan növekedő gyár”, hol a burjánzó fehérversejtek képét hívják elő (mégpedig úgy, hogy mindkettő egy dokumentum- és egy rajzfilm nyelvi evokált látványvilágához kapcsolódik): a „végtelen ismeretterjesztés” fogalma a saját működése számára újabb és újabb értelmezői kódokat felkínáló, auto-poétikus írásmód önleírásának tekinthető.

Hannah Arendt érvelése szerint (mely Agambent is nyilvánvalóan inspirálta) a természet ciklikus rendjétől, az élet „biológiai motorja” által irányított folyamatoktól az különbözteti el a kezdettel és véggel rendelkező *bioszt*, hogy az utóbbi „történetként mesélhető el, egy biográfia alapjait képezi”.²³ Akkor, amikor szétfeszíti az arendti értelemben vett autobiográfiai narratíva kereteit, a *Jerikó épül* képes felmutatni az „élet” eme *bioszfelfogásból* hiányzó aspektusait: a nem pusztán humán létezőkre korlátozó-dó, testi feltételezettségű (ugyanakkor már mindig mediálisan közvetített), biológiailag programozott, mégis irányíthatatlan elevenséget.

Lopás, kölcsönzés, affektusok

A tudás elsajátításnak a könyv lapjain mindemellett kibontakozik egy másik, szintén nem intézményesített, ugyanakkor a szubjektum részéről jóval több cselekvőerőt feltételező stratégiája: a lopás. A *Jerikó épül* tolvajlasepizódjaiban a magaskultúra különböző (hol ironizált, metaforikus áttételeken keresztül jelölt, hol referenciális értelemben vett) hordozóinak kél lába: a főszereplő kisfiúként diákcsemegét csen el a sarki közértből (amit egyébként nem is szeret, és „felnőtt” dologként tart számon), egyetemistaként pedig a berlini Dussmann könyvruhából próbál elemelni egy rakás könyvet, köztük éppen Hegel *Jogfilozófiáját*. Az írással, olvasással és tudásközvetítéssel összekapcsolódó lopásmotívum variációi a könyv első három appendixén is végigvonnak: az anya levelei (melyek a főszereplő fiatal felnőttkorának idejére datálhatóak) a családi könyvtár darabjainak eltulajdonítását hányják a fiú szemére („Nem tudtok a kétkötetes Flaubert-em első kötetéről valamit?”, 80.), az apa körülbelül egy évtizeddel korábbi naplójának részletei az íróeszközök ellopásával vádolják az anyát („Minden tollamat kilopta a Kati. Nem tudok mivel írni.”, 360.). Ezek a főszöveghez egyszerre hozzátartozó és arról leváló szövegek többszörösen is az „autosz”, a saját magamról/magamnak való írás mozzanatát problematizálják, miközben azt a „biosz”-tól ismét csak elválaszthatatlannak mutatják. Hiszen – ahogy arra Urbán Bálint is figyelmeztet – „[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 féregnyúlvány nem más, mint egy betüremkedés a szervezetbe”.²⁴ A latin megnevezésből képzett appendicitis köznyelvi (egyébként tévesen használt) megfelelője az anya írott diskurzusába is átkerül („És hát a TB-t muszáj elintézni, nem maradhatsz ellátatlanul, bármikor szükség lehet rá. Havi 6000, tudom,

²³ „The chief characteristic of this specifically human life, whose appearance and disappearance constitute worldly events, is that it is itself always full of events which ultimately can be told as a story, establish a biography; it is of this life, bios as distinguished from mere we, that Aristotle said that it »somehow is a kind of praxis.«” Hannah ARENDT, *The Human Condition*, Chicago – London, Chicago University Press, 1998, 97.

²⁴ URBÁN, 69.

de ez még mindig jobb, mint befizetni egy akut vakbélgyulladás miatti műtétre mondjuk 200.000-et hirtelen.” 527.), mint a test megbetegedésével, romlásával, széthullásával kapcsolatban megfogalmazott számos aggodalom egyike. A leveleket átszövő célzások, direkt és indirekt kérések mind azt sugallják, hogy az anyatest egyben tartásának finanszírozása a fiú feladata, mintegy cserébe a neki adott életért: „Egy teljes híd esett ki a fogsoromból, amit két fog tartott. [...] Sajnos csak úgy lehet megoldani, ha beültetnek egy fogat, ami drága mulatság, úgy 150-200.000 forint körül van.” (81.) A számítógépes munkát végző apa eleinte egy-két szavas naplóbejegyzései főként csak a „kódolok” állítást tartalmazzák, hogy aztán a napi étel- és alkoholfogyasztás regisztrálásával bővüljenek („Finom ebéd: szaftos csirkecomb plusz krumplipüré. Középszar. Ki lehet bírni.” 357.; „Ebéd: hurka, krumpli, káposzta. Megint berúgok. Ezt előre tudom.”), és végül a férfi, a felesége és annak szeretője között feszülő szerelmi háromszögről is tudósítanak. Az apai szövegtörödékeket uraló központi kód azonban mindvégig az „ezt előre tudom” reflexió által is jelzett ismétlés marad: a repetitív feljegyzések a naplóforma parodisztikus kiüresítését eredményezik, és magát a naplóírást is az evés-iváshoz hasonló testi automatizmusként prezentálják.

Az appendixek tehát számos ponton érintkeznek a főszöveg korporális metaforarendszerével, másrészt viszont nyelvi homogenitásuk, ha úgy tetszik, ügyetlenségük erős kontrasztba kerül a többi fejezet nyelvi artisztikumával. A széttartás, mely a főszöveg eluzív retoricitása, illetve az anyai levelek pszichologizáló hangnemének mesterkéltége és az apa infantilis, önismétlő-önsajnáló felkiáltásai között érzékelhető, azt a benyomást erősíti meg, hogy itt privát, saját felhasználásra szánt, nem irodalmi textusokat olvasunk. Mindez azért is fontos, mert a könyvborítón szereplő szerzői név csak itt, az első három appendixben bukkan fel (itt is csak a keresztnév becéző, „Imrus” formájában), és az anya levelei konstruálják meg az adresszált fiú alakját könyveket publikáló íróként („Most, hogy már tényleg írónak lehet nevezni, kérlek, jelentkezz a Magyar Alkotóművészek Szövetségébe”, 527.). Azaz valójában a függelékek adnak lehetőséget a szerzői, az elbeszélői és az elbeszélő én azonosítására, az autobiografikus olvasásra – és így egyúttal a szövegen kívüli világ szöveges nyomaiként mutatják fel magukat. Ha úgy tetszik, az appendixek hitelesítik a főszöveget: az intimitás, a privát referenciák, a nem-irodalmisság nyelvén garantálják annak az írásnak a személyességét, amely egyébként dekonstruálja a vallomásos-önkifejező megszólalásmódot. Ezzel párhuzamosan pedig maguk is a regény összetett jelentésfolyamatainak részévé válnak.²⁵ A *mise en abyme* alakzatok halmozásával élő regény

²⁵ Hasonló, appendixszerű, ugyanakkor folytonosan destabilizálódó viszony fedezhető fel Bartók következő, *Lovak a folyóban* című regénye és a *Jerikó épül* között. A *Lovak* autofikciós olvashatóságát a *Jerikó épül*re tett utalások alapozzák meg: az új könyv főhőse egy olyan író, aki képtelen feldolgozni *Jerikó* című magnum opusának sikertelenségét, így írói bukása magánéleti összeomlással párosul. Miközben a regényszövegben megteremtett kortárs magyar irodalmi szcéna kifejezetten ismerős lehet a bennfentes olvasó számára (lásd például a *Jerikó épül* valóban vegyes kritikai fogadtatása és a *Jerikó* utóélete közötti párhuzamokat), a „kulcsregény bújtatott realista írásprogramja”, ahogy Modor Bálint is megjegyzi, valójában mégis

fejezetei közé egy olyan anyaszöveg illeszkedik be, melyben az anyatestbe illesztett protézisről olvashatunk: a „híd”, amelyet a fogak „tartanak”, ugyanakkor összetartja a fogsort, a főszöveg és az appendix kölcsönös egymásra utaltságon alapuló struktúrájának kicsinyítő tükrévé válik.

Fel kell viszont figyelni arra is, hogy az önmagukat a privát élet részeként prezentáló szövegek valójában maguk számolják fel azt a megkülönböztetést, amely a saját és a másé, a magánfelhasználásra és a nyilvánosság számára íródó textusok között feszül. A férj naplójából kiderül, hogy ellopja a feleség naplóját, amelyet a feleség eleve azért ír, hogy a szeretője elolvassa („Kati megírta a Naplójában Lacinak”, 365.); ugyanakkor titokban a feleség is tanulmányozza a férj feljegyzéseit („Kati ma reggel kicsempészte a noteszemet. Azt hitte, titokban tudja tartani. Lehet, hogy mégis érdekellem őt?”, 359.) Mindez persze azt implikálja, hogy Imrus apja sem kizárólag önmaga számára írja naplóját, hanem potenciális olvasóinak figyelmére apellálva. Nemcsak arról van szó tehát, hogy kifakadását – „Ezt úgysem olvassa senki. Nem is érdekel senkit! Mindegy, mit írok.” (358.) – a könyvbe való befoglalás aktusa ironikusan átkeretezi (mintegy beteljesítve az olvasva levés iránti vágyat, ugyanakkor az irodalmi szerző panaszainak parodisztikus áthallásaként is értelmezhetővé téve őket), hanem arról, hogy már a fikció világán belül is illokúciós aktusok sokasága (a színpadias önszínrevitel, a másik szánalmának felkeltése, a leselkedő másik tettenérése stb.) rejtőzhet a mondatok banalitása mögött. A szülőknél tulajdonított appendixekben tehát éppen a vallomástétel manipulatív performanciája lepleződik le – lásd például az anya egyik levelének idevágó passzusait: „gondolhatod, hogy anyád ilyenkor őszintén érdeklődik. [...] De tudd, engem őszintén érdekel, mi van veled.” (77.) Az „őszinte érdeklődés” efféle önmagát hitelesítő, nyomatékosító, az implicitból nyílt felszólításba („gondolhatod”, „tudd”) átforduló gesztusai végtelenül aporetikusnak mutatkoznak, s ezt a hatást fokozza a megnyilatkozás alanyának nyelvi megkettőződése az eltávolító önmegnevezés („anyád”) és az énbeszéd formájában.

Az a megoldás, mellyel az implicit szerző beemeli művébe ezeket a családi dokumentumokat, ráadásul a korábbi lopások és kölcsönvételek sorozatába íródik bele.

„kudarca van ítélvé”. Többek között azért, mert az egyik regény auktorialis elbeszélőjét a másikkal, a *Jerikó épült* a fikció *Jerikójával*, a szerző-figurákat a biológiai szerzővel azonosító befogadói műveletek épp a nem olvasást feltételezik: azaz csak az tekintheti a *Lovak a folyóban* folytonosnak a *Jerikó épül*lel, aki habár tud az utóbbi műről, de nem olvasta azt. (Éppen ezt az attitűdöt képezi le a *Lovak* szereplőinek reakciója, akik a szerzővel találkozási rendszerint így nyilatkoznak a sok száz oldalas főműről: „Még nem olvastam, csak hallottam róla.” *Lovak a folyóban*, Budapest, Jelenkor, 2021, 34.) Aki viszont mégis olvasta a „valódi” *Jerikó épült*, az hamar észleli, hogy a két mű protagonistá-elbeszélője nem lehet identikus egymással, hisz gyermekkorokról, családi hátterükről nagyon eltérő információkat kapunk: innentől kezdve pedig eldönthetetlen, hogy a diszcrepancia fényében a korábbi mű önéletrajzi vonatkozásrendszere minősül-e fikciónak, és/vagy a *Lovak a folyóban* hívja fel a figyelmet saját fikcionalitására. Az új regény kétségkívül ironikusan kommentálja saját külső kontextusát, az őt körbevevő irodalmi közeget, de a legösszetettebb módon ennek a korrespondenciákra, áthallásokra, célzásokra vadászó [nem]értelmezői stratégiájának állít görbe tükröt, mely az olvasás valódi munkájának hiányát a jól értesültséggel véli kipótolhatónak.

A lopásmotívum, az őszinteség és a vallomásosság problematikájának összekapcsolásával a *Jerikó épül* így az európai önéletírás-hagyomány legfontosabb műveire alludál. Egy szöveghely közvetlenül is kitér Augustinus körtelopására (maga a diákcsemege elcsenése is Augustinus gyerekkori csínyéhez hasonló, semmilyen konkrét haszonnal nem bíró, önmagáért való lopás), de Rousseau szalaglopására is utalhatunk itt, hiszen a privát szövegekkel való bánásmód dinamikája a könyvben igencsak emlékeztet arra, amit Paul de Man a „feltárás iránti vágy feltárása”-nak végtelenített struktúrájaként nevez meg a *Vallomások*-elemzésében.²⁶ A különbség abban rejlik, hogy itt magukat a vallomásokat lopják el (így tagozódnak be a figuratív helyettesítések láncolatába), melyek már eleve annak a tudatában fogalmazódnak meg, hogy majd ellopják őket (azaz máris a potenciális olvasóra apellálva íródnak: és így – a regény metafiktív horizontjából – ismét csak az önéletrajzi olvasás előfeltevéseinek megalapozhatatlanságára világítanak rá). Különösen jelentésszerű ebből a szempontból, hogy az apa egy olyan online lelkisegélyszerű szolgáltatást indít az internet hőskorszakában, mely a „*Psyché – mi csak segíteni szeretnénk*” (95.) nevet viseli. A kilencvenes években még teljesen újszerűnek tűnő önszínreviteli lehetőségeket kínáló online tér úgy válik a vallomástevő szubjektum megképződésének helyévé („Tegnap valaki megint magára talált.” jegyzi meg jól detektálható gúnnnyal az elbeszélő, 103.), hogy annak titkaival azonnal visszaélnék. Az apa alakja köré gyűlő közösséget az egymásról megszerzett információk áramoltatása, körforgásszerű cserekereskedelme szervezi, a „csak segíteni szeretnénk” jelmondat önfelszámoló retorikai működését exponálva. Az elbeszélő Edgar Allan Poe *Az ellopott levél* című novellájára alludáló metaforikus önmeghatározásai („Levél leszek, miként boríték a test, íróasztalon felejtett levél, melyet senki sem vesz észre.”, 159.; „Ellopott levél vagyok, borítékban lapuló, nehéz szív, titkok és bélyeg nélkül.”, 381.) az appendixek által teremtett kontextusban tehát nemcsak rejtettség és megmutatkozás egymást feltételező, paradox viszonyára hívják fel a figyelmet, de a *Jerikó* „levélként” – az önéletrajzi szubjektum önfeltárulkozásaként való – olvasására is olyan tevékenységként utalnak, mely nem vonható ki a lopások és kölcsönzések cirkuláris rendszeréből.

Ahogy azt az apa- és anyaszövegek is demonstrálják, a saját érzelmek kifejezése az elbeszélte világon belül, a szereplők egymás közötti kommunikációjában is hiszterizált, teátrális és idézetszerű megnyilvánulások formájában történik: „a nővérem már hosszú percek óta magánkívül ordít, és csapkodja a poharakat a falhoz, töri a porcelánt, mint más a háztartási kekszet a gesztenyés alagúthoz”. (114.) Erre reflektál az elbeszélő, amikor az anya beszédstílusát is „affektálás”-nak minősíti, és egy első pillantásra furcsának tűnő gondolattársítással a tolvaj viselkedéséhez hasonlítja: „Ott-hon az ebédnél csámcsogott anyám, ha megszólalt, gügyögve beszélt. Affektált, mint egy mesterségére büszke tolvaj. Kleptomániájában – ócskaságok a piacról, cukorkák,

²⁶ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 2006, 332.

cigaretta, könyvek, olykor valami csecsebecse – élte ki a tárgyak iránti gyöngédségét.” (297.) A két hangutánzó ige, a „gügyög” és a „csámcsog” párhuzamba állítása felfüggeszti a megkülönböztetést zaj és a beszéd, testi és nyelvi folyamatok között, és infantilisként ábrázolja az anya figuráját. Ugyanakkor a „gügyögés” nemcsak infantilis, de infantilizál is, gyerekké teszi a megszólítottat: a „kleptománia” a hatáskeltésre, a különféle affektív-érzelmi reakciók begyűjtésére irányuló, manipulatív anyai diskurzus jelölőjeként dekódolható. Felfigyelhetünk viszont arra is, hogy az anya gúnyos illetett nyelvhasználati stratégiáit a *Jerikó épül* narrátora maga is (re)produkálja: a monumentális terjedelmet, a halmozásos hosszúmondatokat, a megidézett szöveg-hagyomány enciklopédikus tágasságát ugyanis egy kicsinyítő képzőkben bővelkedő, szinekdochés alakzatokkal élő, apróságokra fókuszáló, a „tárgyak iránti gyöngédség” poétikáját kibontakoztató elbeszélésmód ellenpontozza.

Augusztusban menetrendszerűen beköszönt a Mesterségek Vására, kimegyünk sétálni, nézelődni, kapok egy szütyőt, ennyi érdekes, használhatatlan kis vacak között mindig elered a könnyem. Örömkönnyek ezek a sok kis tartóka, tégely, doboz láttán [...]. A szütyő mellett varázsdobozom is van, elfér a tenyeremen, csak trükkösen nyitható [...] dupla fenekű. (58.)

Az elbeszélő könnyei (avagy: a könnyezésről tett vallomása) azonban a varázsdobozhoz hasonlóan „duplafenekű”-ek. A pontosítás („örömkönnyek”) már eleve nem transzparensnek²⁷ mutatja a könnycseppeket, hanem értelmezésre szorulónak: a kicsiny tárgyak és a gyerek-én védtelensége, kiszolgáltatottsága között érzékelhető metaforikus konnexió fényében a befogadó pedig hajlik arra, hogy ne fogadja el ezt az értelmezést a maga szó szerintiségében, és olyan retorikai fogásként azonosítsa, mely épp az „öröm” ellentétének, vagy legalábbis az „örömkönny” által implikált bonyolult érzelmi struktúra egy részének elfedésére szolgál. A „trükkösen nyitható”, duplafenekű varázsdoboz mint a szöveg mestertrópusainak egyike²⁸ ugyanakkor azt sugalmazza, hogy az elbeszélésbe már eleve bele van kódolva a könnyező kislányként megrajzolt (ön)arckép által kiváltott hatásról (szánalom, sajnálat, együttérzés) való tudás. A könnyezés tehát egy spontánnak vélt érzelmi reakció önkéntelen, testi kifejeződéséből („mindig elered”) az én színrevitelének többszörösen áttételes, önreflexív, akár manipulatív jelölőjévé változik át. Ahogy láttuk, a *Jerikó épül*ben nem bontakozik ki az arendti értelemben vett biográfia „koherenciája”, nem követhető benne

²⁷ Eugenie Brinkema *The Forms of the Affects* című művének első fejezetében azt tekinti át, hogy a könnyekről szövődő bölcséleti diskurzusban az eredetileg még „tisztán kifejező, tisztán mimetikus” könnycseppek hogyan alakultak át (elsősorban a 20. század folyamán) értelmezésre szoruló, obskúrus és megtévesztő jeleké. A Bartók-mű sírásjelenetei a könnyek eme történetéhez fűzött kommentárként is olvashatóak. Eugenie BRINKEMA, *The Forms of the Affects*, Durham – London, Duke University Press, 2014, 35.

²⁸ A folytonosan visszatérő dobozmotívumnak a regény „mestermetaforá”-jaként és „inherens olvasási allegória”-ként betöltött funkcióját Urbán Bálint írása tárja fel: URBÁN, 75.

nyomon az önéletrajzi én érzelmi folyamatainak szerves alakulástörténete. A szöveg retorikai (mint valamilyen hatás kiváltását megcélzó, a befogadót megmozdító, megérintő) működésében azonban kiemelt szerepet játszanak (az alapvetően nem-narratívként jellemezhető) affektusok efféle sűrűsödési pontjai. Az elbeszélés modális összetettségének következményeként viszont ezeket a mozzanatokot sem feltétlenül közvetlen, zsigeri hatáseffektusokként regisztráljuk. Még akkor sem, amikor (és ez meglehetősen gyakori) a mű affektív megnyilvánulásai a fizikai fájdalom érzetéhez – ütéshez, vágáshoz, töréshez²⁹ – kapcsolódnak:

Nem érezni semmit, én, vagyis ő nem érez semmit, hiszen nincs is mit érezni, ez nem valódi fájdalom. A valódi fájdalom inkább vágás, papírral, fűszállal, biztos nem üveggel, egy darab fémmel, elhagyott ipartelepeken az a sok boldogtalan, rozsdás csonk, ahogy mered mind a látogatók elé, azért esedezve, hogy valaki végre, még egyszer utoljára felsebbezze magát rajtuk. A tárgyak végrendelete ez a sóhaj, az elgörbült vasszögeknek ez a szánalmas ágaskodása, amivel legfeljebb horzsolást okozhatnak. A vasszögek, amelyek valaha egy Rothko-utánzatot szegeztek a megsárgult falhoz. Az igazi fájdalom nem ütés. Házfalakat ütni pusztá kézzel a fájdalomért, maga a hiábavalóság, beteljesült vanitas. (541.)

Az idézet első mondata azt szögezi le, hogy „ez nem valódi fájdalom”: a kijelentés a saját közvetlenségét nyelvi illúzióként leleplező, önnön fikcionalitására rámutató kiszólásként is olvasható. A „nincs is mit érezni” konstatívumát azonban felülírja annak performatívuma: az érzelmek hiányának megállapítása máris olyan hiányérzetet ébreszt a befogadóban, mely a folytatás negatív értékindexszel rendelkező kifejezéseiben („boldogtalanság”, „hiábavalóság”) is visszatükröződik. A Bartók-próza egymás után sorjázó mondatai úgy halasztják el folytonosan a „valódi fájdalom” kimondását, hogy az ütés „hiábavalóság”-ának színrevitele melankólia, rezignáltság, kétségbeesés és (ön)sajnálattal diffúz együtteséből összeálló, de mindenképpen fájdalmas hangoltságot kap. A külső-belső szétválasztását ellehetetlenítve a szöveghely egyszerre beszél a fájdalomról mint testi érzetről és érzelmi érintettségéről: és ezzel szoros összefüggésben nem pusztán az individuális érzélemvilág részeként, mint inkább a köztesség terében (lásd a szöveget metaforizáló szögek „sóhaj”-ának, „esedezés”-ének kommunikatív funkcióját) megképződő intenzitásként jeleníti meg. Az egyes szám első személyű elbeszélésmód teljes visszaszorulása (az „én” átfordul „ő”-be, hogy aztán a „nincs is mit érezni” szerkezetből eltűnjön az alany) is azt nyomatékosítja, hogy a fájdalom nem az autobiografikus én perspektívájához és életeményeihez kötött,

²⁹ Ahogy azt Brinkema fejti ki művének előszavában, az affektusra bizonyos (érvelése szerint leegyszerűsítő) elméletek egyenesen „az erőszak, az erő szinonimájaként” tekintenek (BRINKEMA, xiii.). A Bartók-mű mintha az ütőmotívum sűrű szövésű láncolatával is saját retorikai működésének affektív hatóerejére irányítaná rá a figyelmet.

hanem mindig keletkező és megosztásra kerülő: a szövegbe ezáltal mintegy visszairódik az a hatás, melyet mintaolvasójára képes gyakorolni.

Nicoline Timmer a David Foster Wallace műveiben kirajzolódó szubjektumpozíció körülírására használja a „radikális védtelenség”³⁰ fogalmát. A Bartók-regénnyel kapcsolatos, részben Timmeréhez hasonló észrevételeket összegezve jómagam talán a „radikális sérülékenység” metaforáját találok a legpontosabbnak. A *Jerikó épül* nyelvi teljesítménye többek között abban rejlik, hogy a „saját élet” közvetlen elbeszélhetetlenségének problémáját a saját elevenség törékenységének, irányíthatatlanságának, ugyanakkor rezilienciájának tapasztalataként teszi hozzáférhetővé. Továbbá arra is rávilágít, hogy a „saját élet” már mindig a másikéből táplálkozik – a másik pedig belőle.

BALAJTHY ÁGNES
 egyetemi adjunktus
 Debreceni Egyetem
 balajthy.agnes@arts.unideb.hu

Vitality and Autofiction
 (Imre Bartók: Jerikó épül)

Abstract: This article analyses Imre Bartók’s *Jerikó épül* (“Jericho is being built”, 2018) in the context of contemporary Hungarian and international autofiction. Using the distinction established by Hannah Arendt and Giorgio Agamben between the notions of “bios” and “zoe” as a starting point, I argue that the novel deconstructs the logic of autobiographic narration via its expansion of the semantics of the term “life”, playing upon its evolutionary, biological and material connotations. Furthermore, identifying “theft” as one of the book’s central, self-reflexive motifs, I explore its links to the most significant autobiographic tradition of European literature (hallmarked by the names of St. Augustine and Rousseau) and interpret it in the light of the text’s affective and performative functioning.

Keywords: autofiction, autobiography, contemporary Hungarian fiction, Imre Bartók, affect, biopoetics

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/98-118.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



³⁰ Nicoline TIMMER, *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace = Metamodernism*, 103–115.